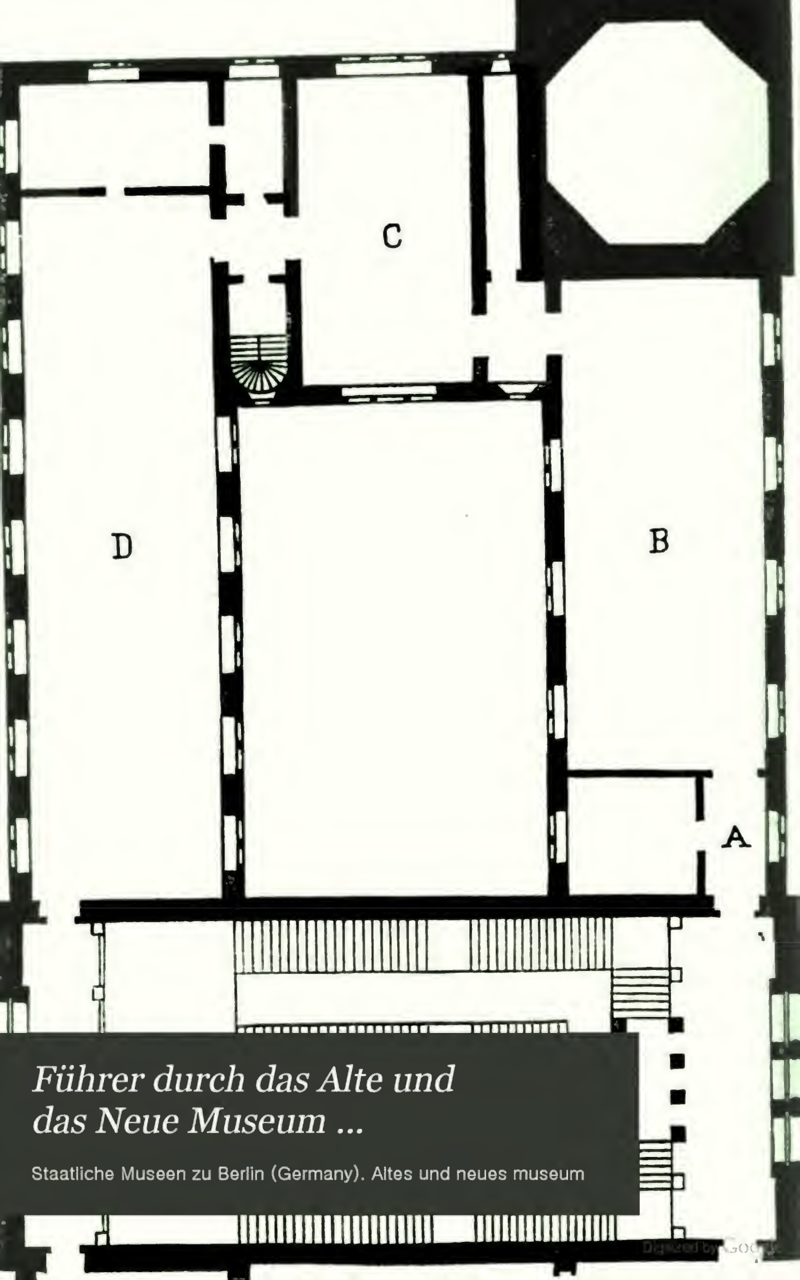



# Führer durch das Alte und das Neue Museum ...

Staatliche Museen zu Berlin (Germany). Altes und neues museum

KÖNIGLICHE MUSEEN ZU BERLIN

# FÜHRER

DURCH

# S ALTE UND DAS NEUE MUSEUM

HERAUSGEGEBEN VON DER GENERALVERWALTUNG

SIEBENTE AUFLAGE

PREIS 50 PFENNIG

BERLIN
W. SPEMANN
1888

Das Alte und das Neue Museum sind unentgeltlich geöffnet

Sonntags 12—3 Uhr,
Wochentags mit Ausnahme des Montags
im Sommer bis auf Weiteres 9—3 Uhr,
im Winter 10—3 Uhr.

Geschlossen sind die Museen am Neujahrstag, am Charfreitag, am Bufstag, am Himmelfahrtstag und an den ersten Feiertagen der hohen Feste; an deren zweiten Feiertagen sind sie geöffnet.

Stöcke und Schirme sind an den Eingängen abzugeben, wofür eine Gebühr nicht verlangt werden darf.

Wer die Sammlungen zu eingehendem Studium benutzen will und besonderer Begünstigungen bedarf, hat sich bei dem Direktor der betreffenden Abteilung zu melden.

---

Das Alte und das Neue Museum umfassen:

1. die Sammlung von antiken Bildwerken mit Einschluss der Gipsabgüsse: Direktor —
2. die Sammlung von Bildwerken der christlichen Epoche mit Einschluss der Gipsabgüsse: Direktor Bode;
3. das Münzkabinet: Direktor von Sallet;
4. die Gemäldegalerie: Direktor Meyer;
5. die ägyptische Sammlung mit Einschluss der vorderasiatischen Altertümer: Direktor Erman;
6. das Antiquarium: Direktor Curtius;
7. das Kupferstichkabinet: Direktor Lippmann;

ferner:

die Bibliothek: Bibliothekar Fränkel.

Die zu den Museen gehörige Gipsformerei steht unter Verwaltung des Rechnungsrat Walther.

Das Büreau der K. Museen befindet sich im Souterrain des Alten Museums, Eingang von der Friedrichsbrücke her (*f* auf umstehendem Plan).

Für das Museum für Völkerkunde Königgrätzer Strasse 120 und für das ebendort gelegene Kunstgewerbemuseum sind besondere Führer erschienen.

Der vorliegende Führer ist bestimmt, eine Übersicht über den Bestand der in dem Alten und dem Neuen Museum vereinigten Sammlungen zu gewähren und dem Besucher, welcher zu selbständigen Studien nicht vorbereitet ist oder nicht die Mufse besitzt, die unentbehrlichsten Erläuterungen und einen Hinweis auf das Beachtenswerteste zu bieten.

Die Anordnung schliefst sich an die räumliche Abfolge der einzelnen Sammlungen an. Vom Lustgarten aus gelangt der Besucher über die grofse Freitreppe in das Alte Museum und betritt zunächst das Erdgeschofs, welches die Originalwerke der Skulptur umfafst; von da wendet er sich zu dem Souterrain, wo das Münzkabinet aufgestellt ist und zum Obergeschofs, in dem sich die Gemäldegalerie befindet. Aus dieser führt der Übergangsbau nach dem ersten Stockwerk des Neuen Museums.

Der Haupteingang des Neuen Museums in der Mitte seiner Ostfront führt in ein Vestibül, aus welchem man rechts nach der ägyptischen Sammlung, links nach dem Saal der deutschen Skulpturen und Gipsabgüsse gelangt. Im Treppenhaus steigt man sodann zum ersten Geschofs, welches die Sammlung der antiken und der italienischen Gipsabgüsse, und zum zweiten Geschofs hinauf, in welchem Antiquarium und Kupferstichkabinet aufgestellt sind.

Die einzelnen Abschnitte dieses Führers sind von den Leitern der betreffenden Sammlungen nach gemeinsamem Plane bearbeitet.

Die für einzelne Sammlungen vorhandenen, an den betreffenden Stellen verzeichneten ausführlicheren Kataloge, Erläuterungsschriften und Publikationen sind zu den angegebenen Preisen bei den Galerie-Dienern zu haben.

Die siebente Auflage ist, wie die vorangegangenen entsprechend den inzwischen eingetretenen Veränderungen berichtigt und ergänzt.

---

Zur leichteren Orientierung wird hier noch folgende Übersicht über den Inhalt und die Aufstellung der Sammlungen gegeben.

I. Die ägyptischen und vorderasiatischen Denkmäler nehmen den gröfsten Teil des Erdgeschosses im Neuen Museum ein. Die ägyptischen Altertümer füllen dessen nördliche Hälfte (Eingang vom Vestibül aus, Plan S. 110) die vorderasiatischen, babylonischen, assyrischen u. s. w. Altertümer, ebenda in der Südhälfte aufgestellt sind bis auf Weiteres nur durch den Saal deutscher Bildwerke und Gipsabgüsse links vom Vestibül zugänglich.

II. Die Denkmäler des klassischen Altertums verteilen sich auf folgende Sammlungen:

1. Die antiken Original-Bildwerke nehmen den grössten Teil von dem Erdgeschoss des alten Museum ein. Die Fundstücke aus Pergamon, soweit sie ausgestellt werden konnten, befinden sich zum Teil in der Rotunde A, zum Teil in dem Ostsaal E (s. den Plan auf Seite 12), einige weniger bedeutende Stücke sind in den Abteilungen XVI bis XXI (s. dens. Plan) mit untergebracht.

Die Gipsabgüsse von antiken Bildwerken füllen den Übergang vom Alten zum Neuen Museum und das ganze erste Stockwerk des Neuen Museums mit Ausnahme der Säle XI u. XII (Plan S. 146). Die Abgüsse de

auf Veranstaltung des deutschen Reiches in Olympia ausgegrabenen Bildwerke haben in dem Gebäude der Dombaustätte Unterkunft gefunden. (Vgl. S. 160.)

2. Die Denkmäler der antiken Kleinkunst und des antiken Kunstgewerbes sind im Antiquarium vereinigt, welches die südliche Hälfte des zweiten Stockwerks im Neuen Museum einnimmt (s. den Plan S. 178).

3. Die antiken Münzen finden sich im Münzkabinet im Souterrain des Alten Museums (s. unter ad IV).

III. Die Kunstdenkmäler der christlichen Epoche sind in folgenden Sammlungen enthalten:

1. Die Sammlung der Originalskulpturen hat wegen Raummangels an drei getrennten Stellen untergebracht werden müssen:

a) die italienischen und sonstigen aufserdeutschen Skulpturen im Alten Museum im südwestlichen Teile des Erdgeschosses (Abteilung I—VII auf den Plänen S. 12 u. 30).

b) Die deutschen Originalbildwerke im Erdgeschofs des Neuen Museums und zwar in der südlichen Abteilung des sog. nordischen Saales (Plan S. 136).

c) Zwei Pultschränke mit kleinen Reliefportraits in Wachs, Elfenbein, Bronce etc. im Saal XI der italienischen Gipsabgüsse (s. Plan S. 164).

2. Die Gipsabgüsse nach italienischen Skulpturen nehmen 2 Säle (XI u. XII) im ersten Stock des Neuen Museums ein (s. die Pläne S. 146. 164). Die Gipsabgüsse nach deutschen Skulpturen füllen die vorderen Abteilungen des vorher bei b) erwähnten nordischen Saales (Plan S. 136).

3. Die Gemäldegalerie nimmt das ganze obere Stockwerk des Alten Museums ein und zwar ist den romanischen Schulen die Westhälfte, den germanischen Schulen die Osthälfte des Stockwerks überwiesen. (vgl. den Plan S. 58).

Man gelangt zur Gemäldegalerie über die Treppe, welche aus dem Saal der antiken Skulpturen nach dem Übergang zum Neuen Museum und von da zurück nach dem Vorraume a führt. Ein zweiter Weg führt von der durch die äufsere Freitreppe zugänglichen Plattform b ebenfalls durch die Rotunde nach dem Vorraum a. Den Ausgang aus der Galerie kann man von den Sälen IX und XXI durch die dort befindlichen, in den kalten Monaten jedoch geschlossenen Thüren direkt nach der erwähnten Plattform b nehmen.

4. Das Kupferstichkabinet enthält die Kupferstiche, Holzschnitte und sonstigen Werke der vervielfältigenden Kunst, die Handzeichnungen, Handschriftenmalereien und Photographien nach Zeichnungen und Gemälden. Es nimmt im zweiten Stock des Neuen Museums den nördlichen Flügel ein.

IV. Das Münzkabinet im Untergeschofs des Alten Museums (Zugang vom Erdgeschofs aus durch die Thür in Abteilung XVI auf dem Plan S. 12) umfafst die Münzen aller Zeiten und Völker, Medaillen, Medaillenmodelle und die Siegelstempel des Mittelalters und der Neuzeit.

Berlin im August 1888

GENERALVERWALTUNG DER K. MUSEEN

Schöne

# INHALT

*Die K. Museen zu Berlin sind in unserem Jahrhundert in dem hochherzigen Bestreben, den bis dahin mannigfach verstreuten Kunstbesitz des Hohenzollernschen Herrscherhauses der allgemeinen Betrachtung und Benutzung zugänglich zu machen, als eine einheitliche Anstalt gegründet. Zu diesem Zwecke wurde durch Kabinetsordre König Friedrich Wilhelms III vom 24. April 1823 die Aufführung eines eigenen Gebäudes durch Schinkel auf einem bis dahin zum Teil von einem Arme der Spree eingenommenen Platze am sog. Lustgarten befohlen. Am 3. August 1830 wurde der Bau dem Publikum eröffnet. Der König gab der neuen Anstalt eine regelmäſsige Dotation aus der Staatskasse und auf Grund der Vorschläge W. von Humboldts und des Ministers von Altenstein eine Verfassung, welche die Ziele und Wege ihrer Entwicklung bestimmt hat.*)*

*Diese Entwicklung führte im Laufe der Jahre die Notwendigkeit der Erweiterung der Räumlichkeiten durch den Bau eines zweiten Museums herbei, dessen Ausführung König Friedrich Wilhelm IV. dem Architekten Stüler übertrug. So entstand in den Jahren 1843—55, übrigens nur als ein Teil einer weit groſsartiger geplanten Erweiterung, ein zweites, das sog. Neue neben dem Schinkelschen, dem nun sog. Alten Museum. Obwohl beide ihrer architektonischen Gestaltung nach durchaus*

---

**) Vergl. Zur Geschichte der K. Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880.*

*selbständig gedacht sind, wurden sie durch einen Strafsenüberbau zu einem grofsen Ganzen verbunden.*

*Später machte die Entwicklung der ethnologischen Abtheilung in Verbindung mit der Vermehrung auch aller übrigen Sammlungen die Errichtung eines neuen selbständigen Gebäudes, des Museums für Völkerkunde in der Königgrätzer Strafse 120, erforderlich. Dasselbe wurde im December 1886 eröffnet und enthält aufser den ethnologischen Sammlungen die vaterländischen und anderen vorgeschichtlichen Alterthümer sowie die Schliemann-Sammlung.*

*Das neben dem Museum für Völkerkunde liegende 1881 vollendete Kunstgewerbe-Museum wurde im April 1885 in den Verband der Königlichen Museen übernommen.*

*Die Grundrifsanordnung des Alten und des Neuen Museums ist aus dem Holzschnitte auf der Innenseite des Umschlages zu ersehen.*

*Das* Alte Museum *bildet ein Rechteck, über das sich ein Mittelbau erhebt, dessen Ecken die Dioskuren (von Tieck) und zwei Horen, welche einen Pegasus tränken (von Schievelbein und Hagen), zieren. Die südliche Langseite des Rechtecks öffnet sich gegen den Lustgarten mit einer Halle von 18 ionischen Säulen; zu dieser führt eine Freitreppe empor, deren Wangen die Bronzegruppen einer Amazone (von Kiss) und eines Löwenkämpfers (von A. Wolff) tragen. Unten vor der Freitreppe hat eine kolossale, aus einem Granitblocke vom Rauenschen Berge bei Fürstenwalde gearbeitete Schale ihren Platz gefunden. Auf dem Gebälk der Säulenfassade nennt die lateinische Inschrift Stifter und Zweck der Anstalt:*

*Fridericus Guilelmus III studio antiquitatis omnigenae et liberalium artium museum constituit MDCCCXXVII*

*(Friedrich Wilhelm III. hat das Museum gegründet für das Studium des gesamten Altertums und der freien Künste 1827.)*

*Die Wandflächen der Vorhalle (a) nehmen Gemälde ein, welche nach Schinkels Entwürfen unter Cornelius' Leitung al fresco ausgeführt sind.*) Zur Linken des Haupteinganges, ist die Entwickelung der göttlichen Mächte aus der Nacht der Urzeit zum Tageslichte hellenischer Kultur dargestellt, beginnend auf der Schmalseite mit der Gestalt des greisen Gottes Uranos, welcher den Reigen der Gestirne führt. Auf der Langwand zieht sich ein schwebender Götterzug aus der Nacht durch das Dämmerlicht bis in das lichte Blau des Mittags hin. Kronos und die Titanen entweichen, Zeus steigt als der neue Herrscher der Welt hervor; ihm voran die lichtspendenden Dioskuren, während Prometheus das Feuer für die Erdbewohner raubt. Die Nacht breitet ihren Schleier über Schlafende. Dann beginnt das Erwachen zum Tage, die finsteren Mächte werden überwunden, Morgentau, Samen und Blüten ausgestreut; Eros und Aphrodite erscheinen, endlich Allen voran Phoebus-Apollon auf seinem Sonnenwagen, über ihm schwebend die Grazien. Dieser Komposition entspricht zur Rechten des Haupteingangs eine Bilderreihe des Menschenlebens, beginnend in heiterer Morgenfrühe an glücklichen Gestaden und hinüberleitend zum ernsten Schlusse im Nachtgrauen. Dicht- und Bildkunst, Kampf und Arbeit, künstlerisches Schaffen und sinnendes Forschen begleiten die Phasen der Entwickelung des Menschengeschlechts, die als Frühlingsmorgen, Sommertag, Herbstabend und Winternacht charakterisiert sind, bis am Ende (auf der r. Schmalseite der Halle) Wehklagende um einen Gral-*

---

*) Die Fresco-Gemälde in der Vorhalle des K. Museums. Preis 10 Pf.

*hügel versammelt erscheinen: über den Wolken steigt rosig ein neuer Tag herauf.*

*Eine Reihe kleinerer Bilder, unterhalb dieser durch ihren Tiefsinn den Betrachter beschäftigenden Kompositionen Schinkels, stellen Thaten des Herakles und Theseus dar.*

*In der Halle ist mit der Aufstellung von Statuen von Männern begonnen, die im Kunstschaffen und in der Kunstforschung sich ausgezeichnet haben. Am äufsersten Ende links Gottfried Schadow (von Hagen), zu äufserst rechts Johann Jakob Winckelmann aus Stendal, der der gelehrten Erforschung der antiken Kunst die Wege wies (von L. Wichmann); links neben dem Eingange der Erbauer des Museums, Karl Friedrich Schinkel, geb. zu Neuruppin 1781, gest. zu Berlin 1841 (von Tieck); weiter links der Archäolog Karl Otfried Müller (von Tondeur) und Daniel Chodowiecki (von Otto); rechts vom Eingange Christian Rauch (von Drake) weiter rechts Peter von Cornelius (von Calandrelli) und der Architekt Friedrichs des Grofsen G. W. von Knobelsdorff (von Carl Begas).*

*Neben der Hauptthür haben zwei antike Badewannen aus Granit, die angeblich aus den Bädern des Diokletian in Rom stammen, ihren Platz erhalten. Die in Bronzegufs nach Stülers Entwurfe ausgeführte grofse Hauptthür (b) inmitten der Säulenhalle führt geradaus zum Eingange des grofsen Empfangsraumes der Museen, der Rotunde (c) mit ihren antiken Bildwerken und durch diese zu der im Erdgeschofs aufgestellten Sammlung der Original-Skulpturen. Unmittelbar vor diesem Eingange geht rechts und links je eine Treppe (d) zu einem oberen Vorraume, von dem aus man einen sehenswerten Ausblick durch die Säulenhalle in den Lustgarten hat. An den Wänden sind hier nach Schinkels Ideen Gemälde ausgeführt, welche Kämpfe des Menschen gegen barbarische Feinde*

*(links) und gegen die Wut der Elemente (rechts) zum Gegenstand haben. Die Mittelthür führt hier abermals in die Rotunde und zwar auf deren obere Umgangsgalerie (an der Wand nach Rafaels Kartons gewebte alte Teppiche), von der man weiter in die Säle der Gemäldegalerie im ersten Stockwerke eintritt.*

*Zu den Souterrainräumen des Schinkelschen Museums gelangt man durch eine Thür auf der Rückseite unter dem Übergangsbau (e, in der Regel nicht geöffnet), oder auf der Wendeltreppe, zu welcher die kleine Thür (k) im Hauptsaale der Skulpturensammlung mit der Inschrift „Münzkabinet" führt. Von dem unteren kleinen Flur gelangt man rechts zu dem Münzkabinet, links zu der Museumsbibliothek. Durch eine Thür (f) auf der Ostseite des Museums, nächst der Nordostecke, kommt man zu den Bureaus; durch die Thür (g) auf der westlichen dem Zeughaus zugekehrten Seite des Gebäudes ist der Zugang zum Kastellan und zu der kleinen Gipsformerei der Museen.*

*Das* Neue Museum *hat seinen selbständigen Haupteingang (i) auf der gegen die Nationalgalerie gewandten Ostseite unter der Kolonnade, längs deren Wänden mit der Aufstellung von Büsten von Künstlern und Kunstforschern (A. Hirt, Kiss, Franz Kugler, Schnaase, Waagen) der Anfang gemacht ist. Ein zweiter Zugang zum Neuen Museum führt vom Alten aus durch den die Strafse überbrückenden Verbindungsbau, zu welchem man auf einer kurzen Treppe sowohl von der Skulpturensammlung im Erdgeschosse, als von der Gemäldegalerie im ersten Stockwerke aus gelangt. Er leitet zu der Sammlung der Abgüsse hinüber, welche das ganze erste Stockwerk des Neuen Museums einnimmt.*

*Inmitten des ganzen Gebäudes liegt das Treppenhaus, in welchem man von dem Eingangsvestibül aus rechts in die*

*Ägyptische Abteilung, links in den Saal der deutschen Skulpturen und Gipsabgüsse gelangt.*

*Aufwärts führt die Treppe zunächst zu dem ersten, von der Gipssammlung eingenommenen Geschofs, dann in zwei Armen zu dem zweiten Stock und dort links zu dem Kupferstich-Kabinet, rechts zu dem Antiquarium, der Sammlung der kleineren antiken Kunstwerke.*

*Den Hauptanziehungspunkt für die Mehrzahl der Besucher des Treppenhauses bilden die grofsen Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs, ausgeführt in den Jahren 1847 bis 1866 unter Beihilfe der Maler Detmers, Echter und Muhr.*

*Die Aufgabe des Künstlers war, dasjenige künstlerisch zusammenzufassen, was in einer unendlichen Fülle von Einzelheiten den Inhalt der Museen bildet, und so in einer Darstellung der Hauptphasen der Kulturgeschichte der Menschheit gewissermafsen den idealen Zweck, dem die Museen dienen wollen, anschaulich auszusprechen.*

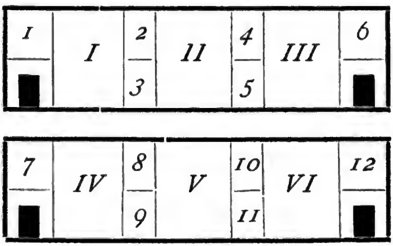
*Die Folge beginnt auf der linken Seite der Südwand am Eingang des Antiquariums, führt die Wand entlang und setzt sich am linken Ende der Nordwand fort bis zu deren rechtem Ende, wo die Thür des Kupferstich-Kabinets liegt. Auf den Fensterwänden sind schwebende Gestalten, an ihren Abzeichen als die Personifikationen der Architektur, Skulptur, Malerei und graphischen Kunst kenntlich, angebracht.*

*Die Bilder der beiden Hauptwände fordern eine etwas genauere Beschreibung, die indes dem Betrachtenden nicht das Verständnifs jeder Einzelheit und jedes Zusammenhanges vorwegnehmen soll.*

*Am Anfange (1) erscheint die Personifikation der Sage; als Verkünderin der ältesten Erinnerungen der Menschheit breitet sie wie erzählend die Arme aus; sie sitzt über einem*

Hünengrabe; Reste der Vorzeit liegen ihr zu Füſsen. — Ihr entspricht am andern Ende der Wand die Geschichte (6), die Thaten der Menschen in ihr Buch einschreibend.

Das erste groſse Bild (I) stellt die Zerstörung des babylonischen Thurmes und die Zerstreuung der Menschengeschlechter über die Erde dar. Trotzend in ohnmächtiger Wut thront der Bauherr, um den seine Götzenbilder fallen und auf dessen vermessenes Werk strafende Engelgestalten herabschweben, während nach dem Vordergrunde des Bildes zu, in drei Gruppen geordnet, die Kinder Sems, Hams und




Japhets ihren weltgeschichtlichen Zug antreten. In der mittleren Gruppe der Hamiten sind alle Züge der Niedrigkeit in Religion und Sitte zu lesen; links scharen sich die Semiten als eine blühende Familie um den Patriarchen, den Vater und Priester, auf einem mit weiſsen Ackerstieren bespannten Wagen; rechts die Japhetiten, jugendlich, ritterlich, unternehmend, von einem Jünglinge zu Roſs geführt. Neben ihnen erliegt der Baumeister des Thurms den Steinwürfen wütender Arbeiter.

Es folgen die Zwischenbilder:

oben Isis (2), die Göttin Ägyptens, ihr Kind Horus im Arme, von dem hundsköpfigen Anubis begleitet;

darunter Moses (3) auf die Gesetzestafeln gestützt, über den Trümmern des goldenen Kalbes.

*Das nächste Hauptbild (II) wird gemeinhin als die „Blüte Griechenlands" bezeichnet. Die Dichter, die Staatsmänner, die Künstler, Krieger und Landleute hören dem Sange Homers zu, der auf dem Nachen der Sibylle dem griechischen Gestade naht; nur der orphische Sänger ist in sinnende Erinnerung geheimer älterer Kunde versunken. Thetis steigt aus den Fluten, um dem Gesang von den Thaten ihres Sohnes Achill zu lauschen. Der Opferaltar raucht; über ihm die olympischen Götter, während Apollo mit den Musen und Grazien auf Iris' bunter Brücke vorüberzieht.*

*Es folgen wiederum zwei Zwischenbilder, oben:*

*Venus Urania (4) in enthüllter Schönheit, Eroten ihr zur Seite; darunter:*

*Solon (5), seine Gesetze niederschreibend.*

*Das Ende der alttestamentlichen Welt tritt in dem folgenden Hauptbilde (III), der Zerstörung Jerusalems, vor Augen. Oben in den Wolken erscheinen strafend die Gestalten der Propheten des alten Bundes über dem brennenden Tempel, während, ein neuer Herr der Welt, Titus als römischer Imperator in die zerstörte Stadt eindringt. Unter Fliehenden, Verzweifelnden, Gemordeten noch aufrechtstehend, giebt der Hohepriester sich selbst den Tod. Links geifseln Dämonen den „ewigen Juden" in die Welt hinaus; rechts zieht friedlich aus der zerstörten Stadt eine Christengemeinde ihres Weges.*

*Die Wand schliefst, wie erwähnt (zu I), mit der personifizierten Gestalt der Geschichte (6),*

*der gegenüber auf der Nordwand die Wissenschaft (7) erscheint mit Buch und Globus; vor ihr schwebt ein lichtbringender Genius. Sodann beginnt die Reihe der Bilder der christlichen Welt mit dem vierten Hauptbilde (IV), der*

*Hunnenschlacht, der ältesten unter diesen Kompositionen Kaulbachs, bei deren Entstehung noch nicht die Absicht der Einreihung in diesen Cyclus bestimmend war. Von der gewaltigen für die Kultur Europas entscheidenden Schlacht, in welcher 451 n. Chr. die Hunnenhorden Attilas dem mit dem Westgothenkönig Theodorich verbundenen römischen Feldherrn Aëtius erlagen, erzählt die Sage, welche diese Schlacht statt auf die catalaunischen Felder vielmehr vor die Thore Roms verlegt, daſs die Wut der Streitenden nicht mit dem Tode und nicht mit der Nacht erloschen sei, sondern daſs die Erschlagenen von neuem sich erhoben hätten zum Geisterkampfe in den Lüften. Dieser Sage folgend zeigt der Künstler im Hintergrunde Rom, davor das leichenbesäete Feld, die erwachenden, aufsteigenden, sich scharenden und gegen einander ziehenden Streiter, klagende Weiber unter ihnen, beiden Geisterheeren voran, von den Hunnen auf den Schild gehoben, Attila („die Gottesgeiſsel"), eine Geiſsel schwingend, und die Gestalt Theodorichs mit seinen beiden Söhnen, hinter welchen das Kreuzeszeichen erhoben wird.*

*Von den folgenden Zwischenbildern stellt das obere, entsprechend der Isis und Venus der Gegenwand, Italia (8) dar, als die Vertreterin der päpstlichen Gewalt mit Schlüssel und Schwert, von Genien begleitet, welche die Tiara und Rutenbündel tragen; darunter thront als Repräsentant der Kaisermacht Karl der Groſse (9). Daran schlieſst sich das groſse völkerbewegende Ereigniſs des Mittelalters in*

*dem fünften Hauptbilde (V), die Kreuzzüge. Das Heer Gottfrieds von Bouillon langt eben auf der letzten Höhe an, von wo Jerusalem sichtbar wird; über den irdischen Streitern erscheint inmitten von Heiligen der Heiland mit Maria, dem Gottfried seine Krone darbringt.*

*Die nächsten Zwischenbilder führen in die Neuzeit. Oben Germania mit Schwert und Buch (10), unten der grofse Preufsenkönig Friedrich (11).*

*Der Gegenstand des sechsten Hauptbildes (VI) ist die Reformation und die ihr voraufgehenden und an sie anschliefsenden geistigen Bewegungen. Als Lokal ist eine Kirche gedacht: in der Mitte, am Altar stehend, erhebt Luther die Bibel, zu Seiten wird das Abendmahl in beiderlei Gestalt verteilt; rings umher füllen die Vertreter der die Neuzeit einleitenden Verjüngung von Wissenschaft und Kunst die Hallen des Doms, aus dessen Hintergrunde von den Emporen des Chors Kirchengesang ertönt.*

*Die letzte allegorische Gestalt, die Poesie (12), reiht sich als vierte denen der Sage (1), der Geschichte (6) und der Wissenschaft (7) an.*

*Eine Fülle von kleineren Darstellungen ist über die, die Hauptbilder trennenden Zwischenpilaster und Friese verteilt und zieht sich in dem langen oberen Friese um alle vier Wände; dieser letztere stellt die Entwicklung des Menschengeschlechts humoristisch in Kindergestalten dar.*

*Die im Treppenhause aufgestellten Gipsabgüsse, unter denen die Kolossalbilder der Dioskuren vom Monte Cavallo in Rom hervorragen, bilden einen Teil der Sammlung, welche die anstofsenden Räume des ersten Stockwerks im Neuen Museum einnimmt.*

---

# I.

# ANTIKE BILDWERKE.

---

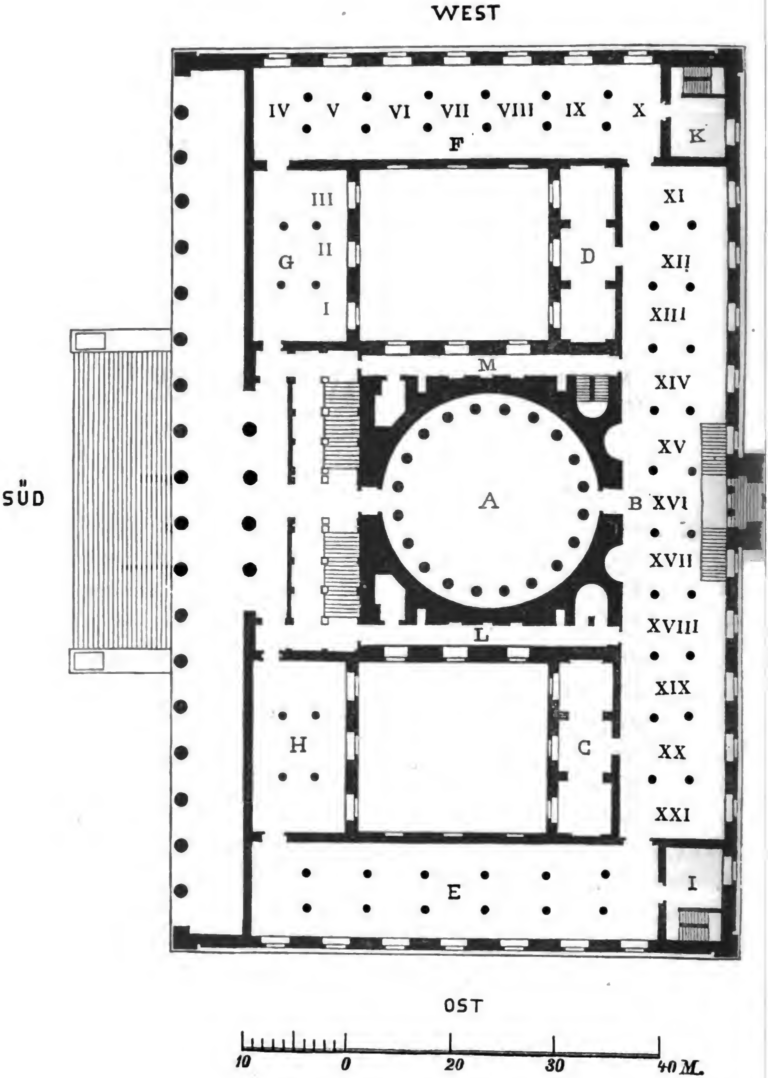
*Verzeichnis der antiken Skulpturen. Berlin, W. Spemann, 1885. Preis 1 Mark.*

*Beschreibung der pergamenischen Bildwerke. 7. Auflage. Berlin, W. Spemann, 1885. Preis 10 Pfennig.*

*Führer durch die Ruinen von Pergamon. Berlin, W. Spemann, 1887. Preis 60 Pfennig.*

*Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon. Vorläufiger Bericht von Conze, Humann, Bohn, Stiller, Lolling, Raschdorff. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1880. Preis 12 Mark. — Desgleichen von Conze, Humann, Bohn. Berlin, 1882. Preis 8 Mark. — Desgleichen von C. Humann, R. Bohn, M. Fränkel. Berlin, 1888. Preis 10 Mark.*

*Altertümer von Pergamon. Band II. Das Heiligtum der Athena Polias von R. Bohn. Mit einem Beitrage von H. Droysen. Berlin, W. Spemann 1885. Preis 180 Mark.*


WEST
IV
V
VI
VII
VIII
IX
X
K
F
III
II
G
I
D
XI
XII
XIII
M
XIV
XV
A
B
XVI
XVII
SÜD
L
XVIII
XIX
H
C
XX
XXI
E
I
OST
10
0
20
30
40 M.

Die Sammlung der Skulpturen im Erdgeschosse des Alten Museums umfasst Arbeiten, welche ihrer Entstehungszeit nach von der ersten Hälfte des ersten Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts reichen. Aufser einem kleinen Bestande von wenig erheblichen Werken, welche schon der alten kurfürstlich-königlichen Kunstkammer angehörten, ist die Sammlung gebildet durch Ankäufe, welche zuerst in gröfserem Mafsstabe unter Friedrich dem Grofsen begonnen und unter den folgenden Königen fortgesetzt wurden, vorwiegend, direkt oder indirekt, wie es in jener Zeit kaum anders sein konnte, aus dem italienischen Kunsthandel.

Das so allmählich Gewonnene war vor der Gründung des Museums in den königlichen Schlössern und Gärten verteilt. Dabei blieb die originalgriechische Kunst nur in wenigen und meist kleineren Stücken vertreten, bis die Sammlung im letzten Jahrzehnt durch den Erwerb der pergamenischen Skulpturen, wenigstens für das Studium der Kunst der Diadochenzeit, ersten Ranges geworden ist, und aufserdem durch den Ankauf der Saburoff'schen Sammlung auch ansehnliche Arbeiten der attischen Werkstätten, namentlich des 4. Jahrhunderts v. Chr. in gröfserer Zahl erhalten hat. Auch die beträchtliche Vermehrung der Skulpturen christlicher Epoche gehört vornehmlich der neuesten Zeit an. Schenkungen verdanken wir u. a. den Herren M. R. de Berlanga, Bode, Casuccini, Curtius, Fels, Gerhard, Göttling, O. Hainauer, Hübner, Humann, Itzinger, v. Knobelsdorf, Millingen, Mommsen, Mussini, Rauch, L. Rofs, v. Sack, Schaubert, Spiegelthal, v. Steinbüchel, Streichenberg, Thiem, Fürsten Torlonia, Grafen Tyskiewicz, v. Velsen, Wesselhoeft.

Die Sammlung hat gegenwärtig ihren durchaus nicht mehr ausreichenden Platz im Erdgeschosse des Alten Museums. Durch die Rotunde (A) gelangt man in den nördlich gelegenen sogenannten Heroensaal (B). An diesen Saal stofsen zwei Kabinette, das Etruskische (C) und das Griechische (D). Am Ende des Heroensaales nach rechts hin gelangt man in den Ostsaal (E), welcher neuerdings nach den dort vorläufig untergebrachten Fundstücken aus Pergamon Pergamenischer Saal genannt wird. Der anstofsende Saal H ist Werkstatt für die Herrichtung der pergamenischen Funde und wird, wie die Magazine L und M, Fachmännern auf Verlangen geöffnet.

Am entgegengesetzten Ende des Heroensaales nach links hin gelangt man in den Westsaal oder römischen Saal (F), in dessen vorderer Hälfte Bildwerke der römischen Kaiserzeit aufgestellt sind, während die hintere Hälfte, nebst dem wenig gut beleuchteten Raum G den Skulpturen der christlichen Epoche, bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts herab gerechnet, zur Aufstellung dient. Am Römischen Saal (hinter der Cäsarstatue) liegt das Direktorzimmer für die Abteilung der antiken Skulpturen und Abgüsse, (K), sowie am östlichen, pergamenischen Saale das Zimmer des Direktorial - Assistenten dieser Abteilung (J). Direktor und Assistent der Abteilung moderner Skulpturen haben ihre Zimmer in der Gemäldegalerie.

Zahlreiche Fundstücke aus den pergamenischen Ausgrabungen, teils Skulpturwerke geringerer Bedeutung, zum gröfseren Teile aber Architekturstücke und Inschriften, haben einstweilen in der Säulenhalle hinter der Nationalgalerie untergebracht werden müssen. Fachmännern werden sie auf besonderen Wunsch gezeigt.

Das Material der meisten antiken Stücke der Sammlung ist Marmor, wenngleich Marmor im Altertume bei weitem nicht so sehr das vorherrschende Material der Skulptur war, wie es hiernach erscheinen könnte.

Zunächst ist der Bronzegufs, von dessen Werken uns, der praktischen Verwendbarkeit des Materials wegen, nur allzuwenig übrig geblieben ist, in gewissem Sinne sogar die vornehmste Technik griechischer Kunstübung gewesen. Unsere Sammlung besitzt schon seit langer Zeit von gröfseren Bronzewerken ein Hauptstück in dem auch technisch ausgezeichneten, wenngleich von Ergänzung nicht ganz freien Betenden Knaben (B, Abschnitt XXI, No. 2); dazu ward im Jahre 1858 eine zweite grofse Bronzefigur erworben, der Knabe aus Xanten (B, Abschn. XIII, No. 4). Er stammt aus römischer Zeit, ist erheblich dicker gegossen als der Betende Knabe und auch weniger fein in der Form. Endlich sind in neuerer Zeit hinzugekommen ein sehr schönes Bruchstück, der Unterteil einer weiblichen Bronzestatue aus Kyzikos (B, Abschn. XII, No. 3) und eine Jünglingsstatue, der leider der Kopf fehlt. Sie wurde im Meere an der attischen Küste gefunden und gehörte früher der Saburoffschen Sammlung an (B, Abschn. XI, No. 1). Als Arbeit des 4. Jahrh. v. Chr. ist sie von grofsem Werte auch für die Kenntnis der Bronzetechnik jener Zeit.

Was die Verwendung andrer Materialien anlangt, so war in Zeiten wenig entwickelten Handelsverkehrs eine jede Landschaft auf ihre einheimischen Hilfsquellen angewiesen und Marmor findet sich auch in Griechenland nicht überall. An jedem Orte, der nicht selbst Marmorbrüche in seiner Nähe besitzt, ist eine ältere Periode zu unterscheiden, in der man sich für Bau- und Bildwerke mit geringerem Stein und neben der Bronze mit gebranntem Thon behalf, und eine jüngere, in welcher der Marmor Eingang fand. So ist es besonders bemerkenswert, dafs Etrurien, in dessen Gebiete doch die heutige Hauptmarmorquelle Europas bei Carrara liegt, von dem schönen Material der dortigen Brüche bis in die römische Kaiserzeit kaum einen Gebrauch gemacht hat. Daher sind denn die Arbeiten im etruskischen Kabinet (C) von gebranntem Thon (No. 1302), Alabaster (No. 1278), Kalkstein (No. 1264) und Nenfro (No. 1263). Sowohl der Thon, als auch manche poröse oder sonst unansehnliche Steinarten

forderten besonders dringend farbigen Überzug. Diese Gewöhnung an Farbigkeit der Bildwerke liefs allerdings bei Verwendung von Marmor nicht ohne weiteres nach; doch sind hier die Spuren vergänglicher. Reichliche Reste der ursprünglichen Bemalung sind besonders an dem Athenakopfe No. 76 A (B, Abschn. XVIII) noch sichtbar. Als Beispiel blofser Malerei auf Marmor ist ein Bruchstück im griechischen Kabinet (D, links No. 734), noch aus dem 5. Jahrh. v. Chr., von Interesse. Das kaiserliche Rom, welches die Carrarischen Brüche ausbeutete, zog auch sonst zum Zwecke der Verarbeitung alles an sich, was um das Mittelmeer an Marmor zu finden war, und diese Länder bieten grofse Verschiedenheit der Marmorarten. Davon legt im kleinen auch unser Museum Zeugnis ab. Aufser den verschiedenen Sorten des weifsen Marmors sind es namentlich auch die bunten Marmor- und anderen Steinarten, welche einem von Haus aus in Architektur und Plastik der Farbigkeit zuneigenden Geschmacke willkommen waren. Meistens sind, da es sich hier um eine uns von Italien aus zuerst bekannt gewordene Sache handelt, italienische Handwerksnamen für die verschiedenen Steinarten antiker Bildwerke auch bei uns üblich geworden; so für den vollroten Rosso antico (B, Abschn. XIX, No. 238. F, Abschn. IX, No. 134), dessen Brüche erst zu unserer Zeit durch Siegel in Lakonien (angeblich auch durch einen Herrn Delmonte in Oran) wieder aufgefunden und in Betrieb gesetzt sind, für den schönen Verde antico (Untersätze Abschn. VIII unter No. 384), der auch in Lakonien gebrochen sein soll, und den Giallo antico (B, Abschn. XIX, No. 274), dessen Brüche, nicht genau bekannt sind. Trotz seiner Härte wurde zumal in spätrömischer Zeit der ägyptische Porphyr (F, Abschn. IX, No. 527) gebraucht und der tiefgrüne, der Bronze in der Wirkung sich nähernde Basalt (F, Abschn. X, No. 342. F, Abschn. IX, No. 358) von Granit sind zwei Badewannen (aufsen vor der Eingangsthür unter der Säulenhalle No. 1093. 1094). Aufser den genannten vorwiegend einfarbigen Steinarten waren ferner beliebt die verschiedenen Alabastersorten (F, Abschn. X, No. 346. 360).

Bei Statuen und Köpfen aus dunkelfarbigem Material wurden, wie es bei der Bronze üblich, übrigens auch bei weifsem Marmor nicht beispiellos war, Augen und andere Einzelheiten gern von andersfarbigem Material eingesetzt (z. B. an dem Cäsarkopf F, Abschn. X, No. 342), oft sogar auch Gewandung und Nacktes aus verschiedenfarbigen Steinen hergestellt (F, Abschn. VIII. IX, No. 349). Zusammenstücken war übrigens auch bei statuarischen Arbeiten aus weifsem Marmor ein der Antike ganz geläufiges Verfahren (z. B. D links, an No. 740a der Arm); man verband die einzelnen Teile mittelst Bronze, Eisen oder nur eines Kitts. An dem einen Kopfe der Hekate in der pergamenischen Gigantomachie sind die Eisenstifte noch sichtbar, ebenso Eisenklammern zur Verbindung eines Marmorbruches hinten an der weiblichen Statue D links, No. 584. Auch war es gewöhnlich, an Marmorfiguren Einzelheiten aus Bronze oder anderem Metall anzufügen, wovon in den meisten Fällen uns nur die Bohrlöcher für die dazu gebrauchten Stifte noch Zeugnis ablegen (z. B. D, links No. 616).

Unter den verschiedenen Arten des weifsen Marmors erscheint als der ausgezeichnetste für plastische Arbeiten der parische, dessen durch Einwirkung der Luft eintretende Farbenveränderung in das Gelbliche einem antiken Werke erhöhten Reiz giebt. Der parische Marmor ist grofskrystallinisch und einigermafsen durchscheinend, wodurch die in ihm gearbeitete Form eine grofse Weichheit erlangt. Vortreffliche Proben bieten der Jünglingstorso inmitten des Kabinets D, No. 509, der schöne weibliche Kopf aus Pergamon (B, Abschn. XXI), und der Satyr (B, Abschn. XIX, No. 262).

Noch gröfser und glänzend, dadurch fast störend für die Wirkung der Formen, sind die Krystalle eines häufig verwendeten Marmors, der unter Anderm auf der Insel Thasos gebrochen wurde (vgl. die bakchische Gruppe D, links No. 96).

Der Marmor Attikas, der durch die dortigen Werkstätten viel benutzt und von ihnen aus verbreitet wurde, ist zweierlei Art: pentelischer und hymettischer. Der erstere, welchen man heute in Athen wieder viel gebraucht, ist feinkörnig, aber schichtig und die Schichten

sondern sich oft durch leicht gefärbte Streifen (D, No. 740 a); der am Hymettos gebrochene Marmor ist dagegen von bläulicher Farbe und kam für Bildwerke wenig in Betracht.

Für kleinasiatische Bildwerke findet sich, wie hier im Museum an den pergamenischen Reliefs zu sehen, oft ein weifser, ziemlich grobkrystallinischer Marmor mit einem bald mehr, bald weniger bläulichen Tone verwendet, dessen Brüche nicht genau festgestellt sind. Der lesbische Marmor ist ähnlich.

Die Technik der Marmorarbeit, bei der man sich schon von früher Zeit her wesentlich derselben Werkzeuge wie noch heute bediente, entwickelte sich vom sechsten Jahrhunderte bis in das zweite Jahrhundert v. Chr. bei den Griechen zu einer Virtuosität, deren höchste Leistungen in den pergamenischen Reliefs hier im Museum zu bewundern sind; Spielereien, wie sie die heutige italienische Marmortechnik liebt, bleiben dabei fern. In Bezug auf die Herstellung der Marmorwerke darf man annehmen, dafs bis in die hellenistische Zeit die freie Ausführung ohne gleichgrofse Modelle, also etwa die Weise Michelangelos, die allgemein übliche war. Diesem Verfahren verdankt die griechische Plastik ganz besonders jenes unnachahmlich Lebendige und Freie, das selbst ihren unscheinbarsten Leistungen eigen ist. Erst bei der Herstellung ganzer Reihen von Kopien desselben Werkes für den Massenbedarf des römischen Kaiserreiches (vgl. A, No. 258. 259) dürfte das Punktierverfahren regelmäfsiger Brauch geworden sein.

Manche Besucher werden auch über den Geldwert der Sammlungsstücke eine Auskunft wünschen. Wenn Friedrich der Grofse für den Betenden Knaben 5000 Thaler bezahlte, so würden, wenn er heute auf dem Markte wäre, ganz andere Summen beansprucht und bezahlt werden. Sogar geringe Bronzearbeiten haben heutzutage ihrer Seltenheit wegen einen meist ansehnlichen Preis, während man in spätgriechischer Zeit nach Ludwig Friedländers Ermittelungen eine lebensgrofse Bronzestatue schon für etwa 500 Mark herstellen konnte. Für die Marmorstatue des Augustus (F, Abschn. VIII, No. 343) wurden auf der Pourtalèsschen Versteigerung in Paris im Jahre 1865 26000, für die Amazone (A, No. 7) in

Rom im Jahre 1869 16000 Francs, für die Mänade (B, Abschnitt XX. No. 208) in Rom im Jahre 1874 4000 Thaler bezahlt, wozu jedoch bei der Amazone die Kosten der Restauration noch mit 4000 Francs hinzukamen. Im ganzen genommen sind aber für eine Antike Kunstwert und Preis auch in der Praxis etwas Incommensurables, und nach ihrer Aufnahme in ein Museum darf man sie als dieser unzutreffenden Art der Schätzung entrückt ansehen.

Dafs die antiken Ueberreste zumeist in stark beschädigtem Zustande auf uns gelangen, ist ebenso bekannt wie begreiflich. Wo ein Bildwerk in allen seinen Teilen vollständig vor uns steht, seine Oberfläche unverwittert ist, hat in der Regel moderne Ergänzerhand dazu verholfen. Das zu thun, war in früherer Zeit namentlich in Italien, wo die Antike vor allem Dekorationszwecken zu genügen hatte, durchweg üblich; erst neuerdings scheut man mit Recht davor zurück, auf Kosten der ursprünglichen Form und oft auch der Idee eines Werkes ihm den Schein der Unverletztheit zu geben.

Am ehesten zu rechtfertigen sind Ergänzungen aus Gips, die nicht zwingen den antiken Bruch an der beschädigten Stelle abzuarbeiten, und die selbst jederzeit mit Herstellung des früheren Zustandes zu beseitigen sind; so ist z. B. die weibliche Statue im Kabinet D, links, No. 584 noch neuerlich von einigen besonders störenden Verletzungen geheilt. Sonst kann die Ergänzung auch an einem Gipsabgusse ausgeführt werden, wie bei der bakchischen Gruppe (D, links, No. 96) von E. Wolff geschehen ist (Erdgeschofsraum vor der Bibliothek).

Auf welche Weise die Ergänzer ehedem verfuhren, davon bewahrt unser Museum ein auffallendes Beispiel in den Statuen des Apollo und der Musen (B, Abschn. XXI, No. 50. 218. 221. 222 u. A.); den Apollo, welcher das lange, weiblich scheinende Gewand der Kitharaspieler trägt, nahm der Ergänzer für einen verkleideten Mann, für Achill unter den Töchtern des Lykomedes; als diese Töchter mufsten die Musen gelten. Die hierauf beruhenden falschen Ergänzungen sind gegenwärtig beseitigt und durch richtigere ersetzt; nur eine damals zu der Gruppe gerechnete weibliche Figur ist noch in dem alten Zustande (B, Abschn. XX, No. 588).

In formeller Beziehung sind am beklagenswertesten die Überarbeitungen der Marmorwerke, welche vorgenommen werden, um eine verwitterte Oberfläche wieder neu erscheinen zu lassen oder antike Teile mit modern ergänzten in Einklang zu bringen. Wie bei einem verputzten Gemälde ist damit der Kunstwert einer Skulptur oft vernichtet; man kann es an dem Alexanderkopfe (B, Abschn. XIII, No. 305) oder den Antinousköpfen (B, Abschn. XIII, No. 365. 366) sehen.

Zur kurzen Übersicht der bemerkenswertesten Stücke nehmen wir den Weg vom Haupteingange her. Für die Aufstellung in der

**Rotunde (A)** sind antike Statuen gewählt, welche durch Erhaltung oder Ergänzung sich zur schmückenden Einfügung in die Architektur am besten eigneten. Derartige Statuen, wie sie z. B. die römische Restaurationswerkstatt eines Cavaceppi im vorigen Jahrhundert lieferte, sind auch sonst in der Sammlung verteilt. Wenn sie oft der Lebendigkeit und Durchbildung entbehren, dazu vielfach durch moderne Überarbeitung verflacht sind, so geben sie doch eine Vorstellung von dem fest ausgebildeten Sinne für Verhältnisse und Linienführung, diesem unverwüstlichen Vorzuge der Antike noch in den Kopistenarbeiten der römischen Kaiserzeit. Den neuesten Zuwachs unter diesen Statuen der Rotunde bildet eines der hervorragendsten Stücke, die in Rom gefundene Amazone (No. 7), nach einem Originale des 5. Jahrh. v. Chr. gearbeitet.

Die Statuen teilweise verdeckend mufsten in der Rotunde in neuester Zeit einige Hauptplatten von den Hochreliefs aus Pergamon mit Darstellung des Kampfes der Götter und Giganten Platz finden, vor allem die Gruppe des Blitze schleudernden Zeus (links) und der siegreichen Athena (rechts). Es ist der von der Schlange der Göttin umwundene Gigant in der letzteren Gruppe, welcher zu Vergleichungen mit dem Laokoon der vatikanischen Gruppe neuerdings Anlafs gegeben hat. Ausgestellt sind ferner vier einzelne Platten mit Darstellungen des Dionysos, eines Hippokampen- und eines

Pferdezweigespanns, sowie einer reitenden Göttin, endlich die grofse Gestaltenreihe, in welcher Helios auf einem Viergespann erscheint, diesem gegenüber der kämpfende Apollon und zwei andre Fragmente. Das Denkmal, an welchem diese und die andern zahlreichen im Ostsaale befindlichen Reliefs sich befanden, war der etwa 30 Meter im Quadrat messende Unterbau eines Opferaltars, errichtet wahrscheinlich unter König Eumenes II. von Pergamon (197—159 v. Chr.). Im

**Heroensaale (B)** setzen wir unsere Wanderung zunächst nach rechtshin fort und begegnen an der Treppe (No. 59) der sog. Artemis Colonna, einer Kopie nach einem griechischen Vorbilde, vom Ergänzer aber mit einem der Statue fremden Kopfe versehen. Es sind hier ferner Platten von einer Reliefserie aus Pergamon ausgestellt, die in den folgenden Abschnitten ihre Fortsetzung findet. Sie bildete einst die Brüstung im Obergeschosse einer Säulenhalle, welche den heiligen Bezirk der Athena Polias umgab (ein Aufrifs der restaurierten Halle im Fenster von Abschn. XX). Die Reliefs stellen malerisch durcheinander geworfene Waffen und Kriegsgerätschaften, Beute siegreicher Schlachten, dar. Ursprünglich für den Anblick von unten herauf berechnet, kommen sie bei der jetzigen provisorischen Aufstellung nicht ganz zur Geltung. An der Säule bei der Treppe bemerkt man eine sehr gute Replik des Kopfes eines Kentauren (No. 205), der von einem Eros geplagt wird (Gipssammlung No. 801). Am Fenster im Abschnitt XVIII steht ein guter Porträtkopf eines griechischen Philosophen (No. 322), schräg gegenüber ein bemerkenswerter Athenakopf (No. 76A), welcher nach der Goldelfenbeinstatue der Athena Parthenos von Phidias gearbeitet ist und noch deutliche Spuren von Bemalung, besonders an dem Helmzierrat, aufweist. In der Mitte die anmutig erfundene Statue eines mit Knöcheln spielenden Mädchens, mit Porträtzügen des 2. Jahrh. n. Chr. (No. 494), weiter im Abschn. XIX in der Mitte die treffliche Statue eines jugendlichen Satyrs in wirbelndem Tanze (No. 262), ferner eine Victoria (No. 5) von vergoldeter Bronze, auf der Weltkugel schwebend, mit lateinischer Weihinschrift, aus dem 2. Jahrh. n. Chr. Eine Hauptzierde der Sammlung ist auch

die tanzende Mänade (Abschn. XX, No. 208), ein frisches Werk der hellenistischen Kunstrichtung; der Abgufs einer kleineren viel geringeren Wiederholung in Paris steht am Fenster. Unter den Porträts bärtiger Griechen in diesem Abschnitt ist das des Euripides (No. 297) besonders hervorzuheben. Hier ist auch der Eingang zu einem kleinen Raume, dem

**Etruskischen Kabinet (C).** Als oben umlaufender Fries sind in demselben Kopien verschiedener Malereien aus den Grabkammern der Etrusker angebracht. Unter den aufgestellten, aus und von den Gräbern jenes noch vielfach rätselhaften Volks stammenden Werken sind die altertümlichen, streng stilisierten Flachreliefs (in der mittleren Abteilung des Kabinets) zu scheiden von den zahlreichen späteren Hochreliefs an den Sarkophagen oder Aschenbehältern (meist des 3. und 2. Jahrh. v. Chr.); die Toten sind meistens auf dem Deckel liegend dargestellt, zum Teil in lebensvollen Porträts. Von besonderem Interesse sind auch die altertümlichen bemalten Terrakotten aus Caere in der rechten Abteilung des Kabinets.

Draufsen weitergehend finden wir im Abschn. XXI den alten Stolz der königlichen Sammlungen, die Bronzestatue des Betenden Knaben (No. 2), einst im Besitze des Surintendant Foucquet und später bei Prinz Eugen im Belvedere zu Wien, danach die Augenweide Friedrichs des Grofsen in Sanssouci. Die Arme sind ergänzt. Zunächst am Fenster steht der Kopf einer weiblichen Statue aus Pergamon, von schönster weicher, der der Venus von Melos verwandter Arbeit. Rechts daneben eine Statue der Polymnia (No. 221), gute Kopie nach einem Originale der Zeit der Pergamener; gegenüber und an der Rückwand noch andere Musenstatuen derselben Art; neben dem Ausgang die gute, wenngleich stark restaurierte Statue des Meleager (No. 215); jederseits davon Porträts des Demosthenes (No. 302. 303), gegenüber vor den Säulen das des Sokrates (No. 298) und eine durch die antike Unterschrift beglaubigte Porträtherme des Plato (No. 300). Das pergamenische Brüstungsrelief hier, das beste der bereits erwähnten Reihe, ist in der ursprünglichen Weise von Säulen eingefafst aufgestellt. Wir betreten nun den

Ostsaal (E), der jetzt hauptsächlich zur provisorischen Unterbringung der pergamenischen Skulpturen dient; die Arbeiten an der Zusammensetzung der Reliefs sind noch im Gange.

Die grofsen Reliefstücke, welche beiderseits den Saal entlang am Boden ausgelegt sind, gehörten, wie die bereits in der Rotunde bemerkten Stücke, zu einem gewaltigen Altare, den König Eumenes II. auf der Höhe der Stadt Pergamon wahrscheinlich nach dem Jahre 190 v. Chr. Zeus dem Erretter bauen liefs. Bekanntlich kam Carl Humann denselben auf die Spur und gewann sie dem K. Museum.

Die Reliefs stellten den Kampf der Götter gegen die Giganten dar; nach aufsen gekehrt zogen sie sich rings um den vierseitigen Unterbau des Altars und auch an den Wangen der einschneidenden Treppe hin. Unmittelbar über ihnen lag das gewaltig ausladende Gesims, wie gleich links neben der Thür an demjenigen Stücke zu sehen ist, welches zugleich das Eingreifen der Treppe in die Reliefs anschaulich macht (Z 4). Dieses Stück gehört an die rechte Treppenwange. Der, wenn auch mit Lücken, ganz wiederherzustellende Reliefteil von der linken Treppenwange ist rechts vom Eintretenden (Z 1—Z 3) an der Wandseite ausgelegt; auf der Holzunterlage sind hier die Treppenstufen eingezeichnet.

Ein kleines Bild der Rekonstruktion des Baues von R. Bohn ist rechts neben Z 4 angebracht. An der Längswand des Saales sind ein Plan von Pergamon und eine Darstellung der pergamenischen Akropoliskuppe von F. von Thiersch ausgehängt. Letztere, ein Geschenk des Künstlers, behält ihren Wert, wenn sie auch gegenwärtig namentlich in Bezug auf die Altartreppe weniger, als man früher glauben durfte, auf Richtigkeit Anspruch machen kann.

Unter den Reliefs sind durch relativ gute Erhaltung und Schönheit der Arbeit bemerkenswert zunächst die der Thür gegenüber unter den ersten drei Fenstern des Saales ausgelegten Teile, welche links und rechts von der Südostecke des Baues ihren Platz hatten. Nach einer rechts von der Ecke befindlichen Hauptgestalt (C) pflegt man sie wohl als die Hekategruppe zu bezeichnen. Neben dieser nach

griechischer Vorstellung dreileibig gebildeten Göttin fesseln die im Kampfe sie zunächst umgebenden Gestalten das Auge, namentlich der jugendliche Gigant, welcher der Artemis entgegentritt, und der zwischen beiden hinsinkende, den ein Hund im Genicke fafst (D). Weiter rechtshin folgt eine grofse zusammenhängende Gestaltenreihe (F—K), in ihr zuerst die Göttin, welche über Gigantenleichen heranschreitet (F) und weiterhin der Gigantenjüngling (G), der sich aus dem Haufen der Gefallenen erhebt. In der Reihe L—N ist wieder als eine der besterhaltenen und bewundernswertesten Gestalten die Göttin im langen Gewande zu nennen, welche ein mit einer Schlange umwundenes Gefäfs gegen ihren Gegner schleudert. Sie ist bis jetzt nicht sicher erklärt.

Am Ende des Saales haben verschiedene pergamenische Skulptur-, Architektur- und Inschriftstücke ihren vorläufigen Platz gefunden, inmitten ein kolossaler Athenatorso, zunächst dem Fenster eine andere, besonders gut erhaltene Athenastatue. Diese beiden, so wie die dritte Statue in derselben Reihe, schmückten einst den Hauptsaal und anstofsende Räume der berühmten pergamenischen Bibliothek.

Von den längs der Wandseite des Saales ausgelegten Gruppen, welche die Südwestecke des Baues einfassten, mögen hier nur die beiden Göttinnen hervorgehoben sein, deren einer (T 1) ein Löwe zur Seite kämpft, während die andere, die Göttermutter Kybele (V), selbst auf einem Löwen reitend, in die Schlacht sprengt. Weiter bis an die Eingangsthür des Saales hin liegen die bereits erwähnten, am Altarbau einst links von der Treppe befindlichen Reliefs.

Alle diese Skulpturen, gleich bedeutend im Entwurf wie in der technischen Ausführung, das Hauptdenkmal der griechischen Skulptur aus der Epoche zwischen Alexander dem Grofsen und der Römerherrschaft, bilden ein Ganzes, welches an Umfang, wie an künstlerischem und kunstgeschichtlichem Werte unter unserm Denkmälervorrate nur mit den Parthenonskulpturen des britischen Museums auf eine Linie gestellt werden kann, mag es auch, wie gesagt worden ist, sich zu jenen Meisterwerken einer früheren Epoche etwa verhalten, wie die Werke eines Rubens zu denen Raphaels.

Namentlich die Hochreliefs der Gigantomachie kommen weder in ihrer jetzigen Lage im Ostsaale, noch bei der Aufstellung in dem allzu konzentrierten Lichte der Rotunde gehörig zur Geltung. Können sie uns auch nie wieder erscheinen wie ursprünglich auf der lichterfüllten Höhe der pergamenischen Stadtburg, so werden sie doch ungleich besser als heute wirken, wenn sie erst in einem eigenen, neu zu erbauenden Museumsraume zur Wiederaufrichtung gelangt sein werden.

Wir kehren jetzt in den **Heroensaal (B)** zu dem Eingange von der Rotunde her zurück und wenden uns links. Beachtenswert ist hier die Bronzestatue eines göttlichen Knaben (Abschn. XIII, No. 4), dessen Benennung nicht feststeht; sie ward 1858 im Bette des Rheins bei Xanten gefunden. An der nächsten Säule an der Fensterseite steht ein guter Venustorso (No. 28), etwas weiter am Fenster ein weiblicher Kopf (Abschn. XII, No. 610), die antike Kopie eines neuerdings in Athen wieder aufgefundenen Originales (Sammlung der Abgüsse No. 268 C). Der Unterteil einer weiblichen Bronzestatue (No. 3) ist trotz seiner Zerstörung noch immer als Gewandung ein Ganzes von vollendeter Schönheit, eine Arbeit aus hellenistischer Zeit, in Kyzikos gefunden. Seiner Ornamentik halber beachtenswert ist in demselben Abschnitt auch der Marmorthron (No. 1051) von attischer Arbeit. Man betritt von hier aus das

**Griechische Kabinet (D)**, das fast nur Werke griechischen Fundorts enthält; der oben umlaufende Bilderfries soll antikes Leben veranschaulichen. In der Mitte steht ein Jünglingstorso von strengem Kunstcharakter (No. 509); zu beiden Seiten die einander entsprechenden Sitzbilder trauernder Dienerinnen von einem attischen Grabmale, aus der Saburoffschen Sammlung in das Museum gelangt (No. 498. 499). Wenn auch nur gleich den Grabreliefs No. 738. 739 u. A. Handwerksarbeiten, so sind sie doch höchst anziehend durch den tiefen Ausdruck, welcher bei beiden in die ganze Gestalt gelegt ist. Sie gehören dem 4. Jahrh. v. Chr. an und sind ungewöhnlich gut erhalten. Ihnen zunächst stehen zwei grofse Köpfe von Göttinen; unter dem strengeren rechts

(No. 608) das Grabrelief einer Athenerin (No. 755), in dessen Krönung zwei Sirenen Leier und Flöte spielen. Unmittelbar rechts und links vom Eingang sind Reliefs zusammengestellt, welche den Toten als Heros von seinen Angehörigen verehrt zeigen; er ist entweder beim Mahle gelagert oder führt sein Rofs oder reitet (s. besonders No. 805); links befinden sich aufserdem als Weihgeschenke verschiedenen Göttern dargebrachte Reliefs; einige von diesen stellen geheilte Gliedmafsen dar, die meisten aber die Gottheit selbst mit oder ohne ihre menschlichen Verehrer. — Im linken Abschnitt des Kabinets steht inmitten der Schmalwand die fragmentierte Gruppe eines von zwei Satyrn gestützten Dionysos (No. 96; ein von E. Wolff restaurierter Abgufs im Erdgeschofs beim Eingang zur Bibliothek), freilich aus römischer Zeit; rechts davon ein vortreffliches, wenn auch unvollständiges Exemplar des an einem Baume aufgehängten Marsyas (No. 213), der von Apollo geschunden werden soll, links das Fragment des in Hochrelief gearbeiteten Grabsteines einer Athenerin des 4. Jahrh. v. Chr. (No. 740 a). An der langen Wand steht rechts von einer noch ungedeuteten weiblichen Statue (No. 584), ein Kopf in noch sehr gebundenem Stil, wahrscheinlich von einer weiblichen Grabstatue (No. 603). Eine Reihe anderer noch altertümlicherer Werke befindet sich ebenfalls hier: der altspartanische Grabstein (No. 731), ein anderes Bruchstück spartanischer Arbeit (No. 732), ein Porträtkopf (No. 308); ferner auch solche, welche zwar in späterer Zeit entstanden, doch den altertümlichen Stil, meist aus religiöser Rücksicht, beibehalten zeigen (s. besonders No. 921). Der Art sind mehrere Idole der Hekate (No. 170—173. 175) und der Rhea-Kybele (No. 690—702). Sehr merkwürdig ist in einem der zwei Schaukästen am Fenster ein Stück einer auf Marmor gemalten Darstellung einer Jünglingsfigur, von einem attischen Grabmale herrührend (No. 734). — In der rechten Abteilung des Kabinets steht inmitten der Längswand eine höchst realistische Knabenfigur von Kalkstein, einst bemalt, aus Tarent (No. 502), vermutlich zu einem Grabmale gehörig; rechts davon ein besonders schönes

attisches Weihrelief an Kybele (No. 691), ferner ein treffliches Beispiel der späteren griechischen Grabsteine aus Smyrna (No. 767), darüber ein Votivrelief aus Oropos (No. 725) und weiter nach der Thür hin am Pfeiler eine Grabstele aus Karystos auf Euböa (No. 736). Die stark restaurierte Jünglingsstatue aus Melos (No. 200 inmitten der Schmalwand), mit der Inschrift ihres Verfertigers Antiphanes von Paros, stellt einen heroisierten Verstorbenen dar. Auf dem benachbarten Tische ist die aus Pergamon stammende Herme eines Pan von Rosso antico, eine Arbeit hellenistischer Zeit, zu bemerken, sowie ein weiblicher Statuettentorso feiner altgriechischer Arbeit, aus Tarent (No. 578).

Nur im allgemeinen mag noch hingewiesen werden aut zahlreiche Reliefs dieses Kabinets, welche mit den bereits einzeln genannten einen reichhaltigen Ueberblick der tektonischen Formen, der Relieftechnik und der Darstellungen griechischer Grabsteine gewähren. Bedeutender als sie alle sind zwei grofse attische Grabreliefs (No. 738. 739) aus dem 4. Jahrh. v. Chr., welche wir beim Heraustreten in Abschn. XI des

**Heroensaales (B)** finden, wo ebenso wie im Absch. XII und XIII auch in den Fensterleibungen mehrere kleine schöne Exemplare solcher Grabmäler angebracht sind. Mitten vor dem Fenster aufgestellt verdient besondere Aufmerksamkeit die vorzügliche Bronzestatue eines Jünglings, aus dem Meere an der attischen Küste aufgefischt, leider ohne Kopf (No. 1). Der Eros, welcher einen Bogen spannt (No. 138), ist eine der zahlreichen antiken Wiederholungen einer gefälligen Erfindung; ein marmorner Tischfufs daneben (No. 1078) zeichnet sich unter Arbeiten dieser Art aus. Am Ende des Saales fällt eine Kolossalstatue des Antinous, des Lieblings Kaiser Hadrians, in die Augen (No. 361). Wir betreten endlich den

**Römischen Saal (F)**. Gleich rechts vom Eingange sind auf einer Holztafel Bruchstücke eines sehr sorgfältig gearbeiteten und um der malerischen Reliefbehandlung willen merkwürdigen, doch noch unerklärten Reliefs angebracht (No. 955). Weiter, auf dem Tische beim Fenster, steht in der Mitte eine der alten Zierden des Museums, die Büste des C. Iulius

Caesar aus grünem Basalt (No. 342); links ein sehr guter Kolossalkopf des älteren Scipio Africanus aus Alabaster (No. 332). Die Statue in der Mitte (No. 341) zeigt einen Römer in der Toga; der aufgesetzte Porträtkopf des Caesar gehörte ihr nicht ursprünglich an. An der benachbarten Säule steht eine kleine Doppelherme (No. 391), die das einzige inschriftlich beglaubigte Bildnis des Philosophen Seneca mit dem des Sokrates vereinigt zeigt; an der anderen Säule ein Exemplar (No. 325) des früher fälschlich Seneca benannten Kopfes, vielmehr des Porträts eines griechischen Dichters hellenistischer Zeit. An der Wand in Abschn. IX ist ein Ausschnitt der mächtigen Krönung eines runden Grab-
gebäudes von Falerii bei Rom angebra [illegible] 992 a). Unter
den Porträtköpfen römischer Kaiser [illegible] rer römischer
Personen verdient besonders bemer [illegible] den ein guter
Kopf des Hadrian von grünem Basa [illegible] IX, N [illegible] 358),
daneben ein aus Aegypten stammen [illegible] es [illegible] s
des Hadrian, [illegible] us (No. 363), d [illegible] h
vorzügliche B [illegible] s Caracalla (N [illegible] ac
obwohl erst [illegible] 3. Jahrh. n. [illegible] n
die Büste des [illegible] ilippus (No. [illegible] h
Ende des m [illegible] nges die [illegible] A
(No. 343) im [illegible] ine zum T [illegible] s
des Ergänzers [illegible] gte Figur.

Der sitzen [illegible] Abschn. I [illegible]
dar; er ist a [illegible] stauriert [illegible]
ursprünglich ni [illegible] igur.

Unter den [illegible] Saales [illegible]
urnen mit man [illegible] chmucke [illegible]
phagen, in welc [illegible] chen se [illegible]
sind einige klei [illegible] nsterni [illegible]
einer Reliefdarstel [illegible] n glei [illegible]
aufgestellt (No. 84 [illegible] ers s [illegible]
aber der noch aus [illegible] oit [illegible]
phag Caffarelli (A [illegible]

Aus dem Absch [illegible]
man zum Schlusse in [illegible]
christlichen Epoche.

II.

# BILDWERKE

DER

# CHRISTLICHEN EPOCHE.

---

*[illegible]eschreibung der Bildwerke der christlichen* ***Epoche*** *von W.* [illegible] *und H. von Tschudi. Berlin, W.* ***Spemann, 1888.*** [illegible]*heftet 20 Mark.*

[illegible]*ienische* [illegible] *itskulpturen des XV.* ***Jahrhunderts in den*** [illegible] *zu* [illegible] *Herausgegeben von* ***Wilhelm Bode. Fest-*** [illegible] *sil*[illegible] *ochzeit Ihrer KK.* ***und KK. Hoheiten*** [illegible] *inze*[illegible] *Frau* ***Kronprinzessin. Berlin, Weid-*** [illegible] *uc*[illegible] *1883. Preis* ***50 Mark.***

[illegible] *he*[illegible] *der Renaissance* ***von W. Bode. Berlin,*** [illegible] *is 10 Mark 50* ***Pfennig.***

Caesar aus grünem Basalt (No. 342); links ein sehr guter Kolossalkopf des älteren Scipio Africanus aus Alabaster (No. 332). Die Statue in der Mitte (No. 341) zeigt einen Römer in der Toga; der aufgesetzte Porträtkopf des Caesar gehörte ihr nicht ursprünglich an. An der benachbarten Säule steht eine kleine Doppelherme (No. 391), die das einzige inschriftlich beglaubigte Bildnis des Philosophen Seneca mit dem des Sokrates vereinigt zeigt; an der anderen Säule ein Exemplar (No. 325) des früher fälschlich Seneca benannten Kopfes, vielmehr des Porträts eines griechischen Dichters hellenistischer Zeit. An der Wand in Abschn. IX ist ein Ausschnitt der mächtigen Krönung eines runden Grabgebäudes von Falerii bei Rom angebracht (No. 992 a). Unter den Porträtköpfen römischer Kaiser und anderer römischer Personen verdient besonders bemerkt zu werden ein guter Kopf des Hadrian von grünem Basalt (Abschn. IX, No. 358), daneben ein aus Aegypten stammender Kopf des Lieblings des Hadrian, Antinous (No. 363), dann in Abschn. VIII die vorzügliche Büste des Caracalla (No. 384); beachtenswert, obwohl erst aus dem 3. Jahrh. n. Chr., ist ferner ebenda die Büste des Kaisers Philippus (No. 386), Hier steht auch am Ende des mittleren Ganges die Statue des Augustus (No. 343) im Harnisch, eine zum Teil durch das Verdienst des Ergänzers schönbewegte Figur.

Der sitzende Kolofs in Abschn. IX (No. 354) stellt Traian dar; er ist aber stark restauriert und der Kopf gehörte ursprünglich nicht zu der Figur.

Unter den Tischen des Saales sind römische Aschenurnen mit mannigfachem Schmucke verteilt. Von Sarkophagen, in welchen die Leichen selbst bestattet wurden, sind einige kleinere in den Fensternischen, ein grofser mit einer Reliefdarstellung der Musen gleich rechts vom Eingang aufgestellt (No. 844); von besonders schöner Ornamentik ist aber der noch aus früher Kaiserzeit herrührende Sarkophag Caffarelli (Abschn. X, No. 843 a).

Aus dem Abschnitte VII des römischen Saales gelangt man zum Schlusse in die Sammlung der Bildwerke aus der christlichen Epoche.

# II.

# BILDWERKE

## DER

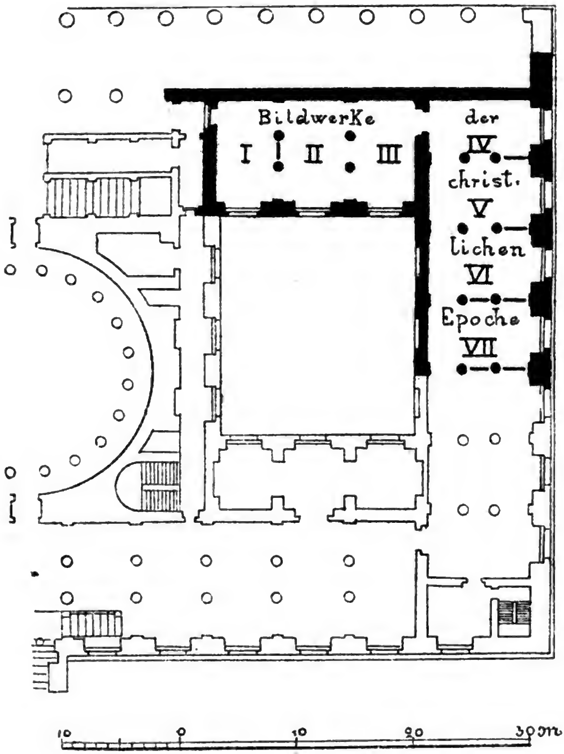
# CHRISTLICHEN EPOCHE.

---

*Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche von W. Bode und H. von Tschudi. Berlin, W. Spemann, 1888. Preis geheftet 20 Mark.*

*Italienische Portraitskulpturen des XV. Jahrhunderts in den K. Museen zu Berlin.. Herausgegeben von Wilhelm Bode. Festschrift zur silbernen Hochzeit Ihrer KK. und KK. Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin. Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung, 1883. Preis 50 Mark.*

*Italienische Bildhauer der Renaissance von W. Bode. Berlin, W. Spemann, 1887. Preis 10 Mark 50 Pfennig.*


BildwerKe
I
II
III
der
IV
christ.
V
lichen
VI
Epoche
VII
10
0
10
20
30 m.

Die Italienischen Bildwerke, welche den umfangreichsten und hervorragendsten Teil der Sammlung ausmachen, sind von einer Bedeutung, wie aufserhalb Italiens nur die entsprechenden Abteilungen des South-Kensington-Museums in London und des Louvre in Paris. Neben seltenen Stücken des byzantinisch-romanischen Stils (zumeist aus Venedig) sind einzelne interessante Werke der gotischen Zeit von den Pisani und ihrer Schule vorhanden. Namentlich ist aber die Blütezeit der italienischen Renaissance, das 15. Jahrhundert, in plastischen wie dekorativen Werken aus den Hauptorten ihrer Entwickelung: Venedig, Rom und vor allem Florenz, in seltener Vollständigkeit und Trefflichkeit vertreten. Die hervorragendsten Meister der toskanischen Plastik des Quattrocento, von Quercia, Donatello und Michelozzo bis auf Desiderio, Mino, Rosselino, Verrocchio, Benedetto da Majano und die Hauptkünstler der Familie Della Robbia haben meist verschiedene Werke ihrer Hand aufzuweisen; darunter namentlich eine so umfangreiche und nach ihrem Material (in Bronze, Marmor, bemaltem und unbemaltem Thon und Stucco) so mannigfache Zahl von Porträtbüsten, wie sie sich selbst im Museo Nazionale zu Florenz nicht in gleicher Weise vereinigt findet. Neben dem hohen künstlerischen Wert in der meisterhaft treuen Wiedergabe der Individualität, worin keine andere Zeit dem Quattrocento gleichkommt, sind diese plastischen Bildwerke dadurch noch von besonderem Interesse, dafs eine Reihe derselben bekannte und die Geschicke ihrer Zeit bestimmende Persönlichkeiten darstellt.

Auch aus dem 16. Jahrhundert hat die Sammlung gerade an Büsten eine Reihe von Meisterwerken aufzuweisen, doch mehr aus der venezianischen als aus der florentiner Schule.

Daneben besitzt sie auch einige interessante Reliefs von Jacopo Sansovino, sowie ein sehr reizvolles Originalwerk Michelangelo's, die lebensgrosse Marmorstatue des jugendlichen Johannes d. T. (um 1496 entstanden).

Die Sammlung ist ihrer Entstehung nach die jüngste Abteilung der K. Museen. Ein Teil der glasierten Thonskulpturen aus der Werkstatt der Künstlerfamilie Della Robbia wurde bereits mit der Sammlung Bartholdi erworben. Diese fanden bald nach Eröffnung des Museums mit den Majoliken und den Glasmalereien zusammen in einem Kabinet der Skulpturengalerie Aufstellung. In den folgenden Jahren kamen (namentlich durch Schenkung des Malers Mussini in Florenz) einige der interessanten Florentiner Büsten historischer Persönlichkeiten in die Sammlung. Aber erst durch die umfassenden Erwerbungen, welche Prof. Waagen auf einer italienischen Reise 1841 und 1842 machte, wurde der Grund zu der jetzigen Sammlung gelegt. Dieselben führten zur Abtrennung der Abteilung von der Majolikensammlung und zu der Aufstellung derselben in den Räumen, welche sie noch jetzt einnimmt. In den folgenden Jahrzehnten wurden nur wenige Erwerbungen gemacht. Erst seit 1874 erhielt die Sammlung eine systematische Erweiterung durch eine Reihe von Ankäufen hervorragender Meisterwerke. Der bedeutendste darunter ist die Erwerbung des jugendlichen Johannes d. T. von Michelangelo; daran reihte sich der Ankauf der Kunstwerke des Palazzo Strozzi in Florenz, unter denen sich die bekannten Büsten einiger der berühmten Vorfahren dieses Geschlechts von den hervorragendsten florentiner Meistern des 15. Jahrhunderts und eine Bronzestatuette von Donatello befinden. Nach Auflösung der Kunstkammer, im Jahre 1874, ist eine Reihe interessanter kleinerer Bildwerke, insbesondere eine gute Sammlung von Elfenbeinskulpturen der Abteilung einverleibt worden. Endlich haben die letzten Jahre der Sammlung einige italienische Werke ersten Ranges, wie den Altar des Andrea della Robbia, die Beweinung Christi, von seinem Sohne Giovanni, die grofse Marienstatue des Benedetto da Majano, vor allem aber die reizvolle Mädchenbüste Desiderio's zugeführt.

Von dem römischen Saale (F) sind vier Abschnitte der Abteilung christlicher Skulpturwerke eingeräumt worden.

Der *VII. Abschnitt* enthält im wesentlichen eine überaus lehrreiche Sammlung florentiner Werke aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in denen sich der Übergang aus der italienisch-gothischen Kunst zur realistischen Anschauung der Quattrocento deutlich erkennen läfst.

Auf der ersten Zwischenwand rechts finden sich mehrere Arbeiten des Luca della Robbia, des Hauptes der berühmten Künstlerfamilie, vereinigt. Von besonderem Reiz sind das unglasierte Terrakottarelief der Maria mit dem Kinde zwischen zwei Engeln, No. 113; das Stuckrelief No. 114, auf dem sich das Motiv der mit dem Kinde scherzenden Mutter wiederholt, dessen Bronzierung auf ein für den Guss bestimmtes Modell schliefsen läfst; endlich ein glasiertes Thonrelief No. 116 A, das in der farbigen Glasur diejenige Technik zeigt, durch deren Anwendung auf Terrakottawerke Luca's Namen zu einem der bekanntesten der italienischen Kunstgeschichte wurde.

Die drei übrigen Zwischenwände nehmen Werke Donatello's, des hervorragendsten Bildhauers des 15. Jahrhunderts und seiner nächsten Schüler und Nachfolger ein. In der Erfindung, wenn auch nicht in der Ausführung, gehört Donatello das Marmorrelief No. 42 auf der zweiten Zwischenwand rechts. Aus der mittleren Zeit des Meisters stammt das grofsartige komponierte Terrakottarelief No. 43. No. 48 ist ein charakteristisches Werk von Donatello's langjährigem Ateliergenossen Michelozzo, während der nur in seiner frühesten Zeit von ihm abhängige Agostino di Duccio durch ein überaus zartes Flachrelief in bemaltem Stuck, No. 59, vertreten ist. Von Benedetto da Majano ist die treffliche bemalte Thonbüste des Filippo Strozzi, des Erbauers des Palazzo Strozzi in Florenz.

Die Mitte der ersten Zwischenwand links nimmt No. 39, das wohl früheste nachweisbare Madonnenrelief Donatello's ein, das in der Profilstellung und dem Zug ernster Trauer in dem Antlitz der Madonna von typischer Bedeutung für die ganze Schule wird. Einer späteren Zeit des Meisters ge-

hört das Thonrelief No. 46 und die Heilige Familie in bemaltem Stuck, No. 47, an. Um 1450 ist No. 40, die unziselierte charaktervolle Bronzebüste Lodovico's III von Gonzaga, Herzogs von Mantua und Gatten der Barbara von Hohenzollern, zu setzen. Durch äufserste technische Vollendung zeichnet sich dagegen die einem Unbekannten Italiener vom Ende des 15. Jahrhunderts angehörige Bronzebüste, No. 140, in der man wohl nicht mit Unrecht dieselbe Persönlichkeit erkennen wollte, aus. Dem seltenen Domenico Paris, der hauptsächlich in Ferrara gearbeitet hat, gehört die anmutige, das schlafende Kind verehrende Maria, No. 155.

Die zweite Zwischenwand rechts zeigt in No. 154 das bedeutende Werk eines von Donatello beeinflufsten Sienesischen Meisters. Das darüber befindliche, dem Michelozzo verwandte Stuckrelief No. 58 A wird von einem gleichzeitigen Rahmen mit guten Zwickelmalereien in der Art des Pesellino umschlossen. Von einem Paduaner Meister stammt die realistische Umbildung des Motivs des Dornausziehers, No. 156, während sich die Ölbergscene, No. 55, den Werken aus Donatello's Spätzeit anschliefst.

In der Mitte steht über einem italienischen Tisch aus dem 16. Jahrhundert als Bekrönung eines mit kleineren Bronzen geschmückten Aufsatzes die Bronzestatuette. des Johannes des Täufers, No. 38, ein frühes Werk Donatello's, das wohl als Abschlufs eines Taufbeckendeckels gedacht war.

An der Rückwand befinden sich zwei Thonarbeiten, No. 107 und 108, und ein bemaltes Stuckrelief, No. 108 A, vom Meister der Pellegrinikapelle, der wie ein andrer Anonymer Künstler, dem mehrere der darüber angebrachten Madonnenreliefs angehören, in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts hauptsächlich als Thonbildner in Florenz thätig war. Schon in den Beginn des 16. Jahrhunderts dagegen fällt die grofse bemalte Terrakottagruppe der Beweinung Christi, No. 128 A, ein hervorragendes Werk von Luca's Grofsneffen Giovanni della Robbia.

In dem *VI. Abschnitt* ist eine Reihe von Werken florentinischer Marmorbildner aus der zweiten Hälfte des

15. Jahrhunderts, die zu einer frischen Beobachtung der Natur einen lebendigen Schönheitssinn hinzubringen, vereinigt.

Die Büste einer urbinatischen Prinzessin von Desiderio da Settignano, No. 62 A, auf der ersten Zwischenwand rechts wird an Schlichtheit der Auffassung bei feinstempfundener Durchbildung des Details wohl von keinem zweiten Werk der Zeit übertroffen. Der graue, feinkörnige, ursprünglich weiche Kalkstein eignet sich in hohem Grade zur mannigfaltigen Charakterisierung der verschiedenen Stofflichkeit. Ebenfalls meisterhaft, wenn auch ohne denselben persönlichen Reiz ist die Marmorbüste einer jungen Florentinerin, No. 62, die auf dieselbe Hand deutet. Durch feine koloristische Stimmung zeichnet sich die Stuckwiederholung von Desiderio's Turiner Madonna, No. 62B, aus. Das darüber befindliche Rundrelief der Anbetung des Kindes, No. 64, von Antonio Rossellino ist das eigenhändige Modell des Meisters für das Marmorwerk im Museo Nazionale zu Florenz, das es aber durch die gröfsere Frische der Behandlung weit hinter sich lässt. — Die an der Säule angebrachte bemalte Holzbüste der Mater dolorosa, No. 276, charakterisiert in ausgezeichneter Weise die Richtung der spanischen Plastik zu Anfang des 17. Jahrhunderts.

Das Terrakottarelief No. 87, auf der zweiten Zwischenwand rechts, zeigt die Vision Innozenz' III, dem im Traume der die wankende Laterankirche mit seinen Schultern stützende hl. Franz erscheint. Es ist ein nicht zur Verwendung gekommenes Modell von Benedetto da Majano für seine berühmte Kanzel in S. Croce zu Florenz. Darüber einige Stucknachbildungen nach Werken Benedetto's und Antonio Rossellino's. Dem letzteren gehört vermutlich auch die tüchtige Marmorbüste eines florentiner Edelmannes, No. 67. No. 146 ist die, wie es scheint einer Todtenmaske nachgebildete, Stuckbüste des 1459 gestorbenen Bischofs Antoninus von Florenz, während die bemalte Thonbüste der Katharina von Siena, No. 149, ein Idealbild der Heiligen, von einem Meister aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, giebt.

Die Zwischenwand links nehmen Werke von Mino da Fisole, des meistbeschäftigten aber einseitigsten unter den

florentiner Marmorbildern, und seiner Richtung ein. Aus seiner frühesten Zeit (datiert 1454) stammt die Marmorbüste des Niccolò Strozzi, No. 79, welche diesen gewaltigen, äufserlich durch Fettsucht sehr auffallenden Mann nach seiner körperlichen und geistigen Eigentümlichkeit meisterlich wiedergiebt. In den Beginn der siebziger Jahre fällt die pikante Mädchenbüste No. 80, in seine letzte Zeit, um 1480, dasMarmorrelief No. 81, das zu seinen vollendetsten und anmutigsten Arbeiten gehört.

An der Rückwand steht ein reichgebildeter Kamin in graugrünem florentiner Sandstein (pietra serena), No. 106, eine Arbeit von Verrocchio's Schüler Francesco di Simone. Daneben kleinere sienesische und florentiner Arbeiten, von besonderem Interesse das lebendige, dem Verrocchio zugeschriebene, Reliefbildnis des alten Cosimo de' Medici, des „Vaters des Vaterlandes", No. 104, und das blos teilweis vollendete Marmorrelief Mino's, No. 82, die allegorische Figur des Glaubens darstellend. Die zwei Thonbüsten auf dem Kaminsims stammen aus dem nördlichen Italien: No. 191, das Bildnis eines Mitgliedes der bolognesischen Familie Pepoli vermutlich von dem, hauptsächlich als Maler thätigen, Francesco Francia; No. 167, wie die Haartracht und die nicht auf Bemalung reflectierende Behandlung beweisen, von einem Venezianischen Meister aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Zur Seite des Kamins von einem Sienesischen Meister in der Art des Quercia, zwei Holzstatuen des Gabriel und der Maria, No. 151 und 152, denen zu ihrer vollen Wirkung nur die Bemalung, auf die sie berechnet waren, fehlt; vor dem Kamin die energische, mit grofsem dekorativen Geschick behandelte Bronzebüste des Papstes Gregor XIII (1572—1585), von einem Römischen Meister aus der Schule Michelangelo's.

*V. Abschnitt.* Die Zwischenwand rechts enthält eine reiche Zahl kleinerer Werke von Andrea del Verrocchio, des eigenartigsten und einflufsreichsten Meisters der auf Donatello folgenden Künstlergeneration und einige Arbeiten seiner Schule. Ihm selbst gehören die beiden liegenden Putten No. 96 und 97, wohl Modelle für einen Grabmals-

schmuck; die treffliche Aktstudie eines schlafenden Jünglings, No. 93, vermutlich die Vorbereitung für eine Komposition der Auferstehung Christi; No. 95, der erste Entwurf für seinen berühmten Bronzedavid; die überaus fein bemalte Statuette der betenden Magdalena, No. 94; und die den Meister in seiner vollen Eigentümlichkeit zeigende bewundernswert komponierte Thonskizze der Grablegung Christi, No. 97A; möglicherweise auch die einst bemalte Jünglingsbüste, No. 100. Vielleicht aus Verrocchio's venezianischem Aufenthalt stammen die beiden in parischem Marmor ausgeführten Reliefbildnisse des der italienischen Kultur zuneigenden Ungarkönigs Mathias Corvinus, No. 98 und seiner Gattin, Beatrice von Arragon, No. 99.

An der linken Zwischenwand erhebt sich auf einem Altarbau der aus venezianischen Tischfüfsen, No. 188 u. 189 und einer dem 11. od. 12. Jahrhundert angehörende Platte aus Verde antico, No. 14, gebildet ist, die Terrakotta-Statue der thronenden Maria mit dem Kinde. Sie ist ein Hauptwerk des Florentiners Benedetto da Majano, das an einfacher harmonischer Linienführung bei grossem Reichtum der Bewegungsmotive, an vornehmer Würde in der Haltung der Madonna und an Lebensfrische des Kinderkörpers, endlich in der trefflich erhaltenen naturalistischen Bemalung auch in Italien kaum seines Gleichen hat.

Vor den Säulen zwei Schildhalter, No. 165 u. 166, von dem Venezianer Alessandro Leopardi, die ehemals auf dem Kranzgesims des jetzt in S. Giovanni e Paolo befindlichen Grabmals des Dogen Andrea Vendramin (gest. 1478) standen.

Der Kamin, No. 233, an der Rückwand besteht aus dem in Venedig viel verarbeiteten istrischen Kalkstein und verrät in seinem reichen Groteskenschmuck die Formgebung der Schule Jacopo Sansovino's. Von dem Meister selbst ist das grofse darüber hängende Terrakottarelief No. 231, das, der künstlerischen Anschauung der Hochrenaissance entsprechend, nicht mehr polychrom behandelt ist, sondern mit seinem weifsen Anstrich den Marmor zu imitieren sucht. Unter den übrigen an der Wand befindlichen Bildwerken

des 16. und 17. Jahrhunderts ist No. 218, das tüchtige Selbstbildnis Baccio Bandinelli's, des berüchtigten Nebenbuhlers von Michelangelo, hervorzuheben. Zu Seiten des Kamins stehen zwei lebensvolle, dem vorgeschrittenen 16. Jahrhundert angehörige Büsten: diejenige links, No. 237, von einem Römischen Meister, stellt den Fürsten Christoforo del Monte, Nepoten Papst Julius' III als Grossmeister des Malteserordens dar, diejenige rechts, No. 249, ein Werk des Alessandro Vittoria, den venezianischen Admiral Contarini. Schon aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts datiert die stark barocke, in effektvoller Anordnung mit einem Rigaud wetteifernde, Büste des bekannten römischen Malers Carlo Maratti, No. 273. Von blofs dekorativem Wert ist der dem Tribolo zugeschriebene Brunnenaufsatz, No. 236. In dem, Blumen darreichenden, Mädchen, No. 278, hat der französische Bildhauer Bouchardon einen antiken Kindertorso in anmutigster Weise aber ganz in modernem Sinn ergänzt.

*IV. Abschnitt.* An der Zwischenwand ein tadellos erhaltener Altar aus glasierter und bemalter Terrakotta, No. 118, das bedeutendste der aufserhalb Italiens befindlichen und wohl überhaupt eines der schönsten unter den Werken des Andrea della Robbia, des Schülers und Ateliergenossen seines Oheims Luca della Robbia, der während seines 90jährigen Lebens eine erstaunliche Zahl glasierter Thonarbeiten aus seiner Werkstatt hervorgehen liefs. Zur Seite der Maria steht links der hl. Franziskus mit den Wundmalen, rechts ein unbekannter Heiliger mit einer Salbbüchse und der Märtyrerpalme. Die Staffel zeigt, den oberen Figuren entsprechend, die Stigmatisation des hl. Franz, die Anbetung des Kindes und die Enthauptung des unbekannten Heiligen. Die milchweifse, dünn aufgetragene Glasur läfst überall die Feinheit der Modellierung zur vollen Geltung kommen; die dezente malerische Behandlung deutet wohl auf Andrea's frühere Zeit.

Vor der Mitte der linken Wand steht Michelangelo's, für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici gearbeitete, Marmorstatue des jugendlichen Johannes, der im Begriff ist, aus

einem Ziegenhorn Honig zu trinken, welchen er aus der Wabe in seiner Linken in das Horn auslaufen liefs. Als etwa zwanzigjähriger Jüngling hat Michelangelo diese Statue gemeifselt, die sich in der Naturtreue der Detailbehandlung noch an die Anschauung der Frührenaissance anschliefst, während die starken Gegensätze in der Bewegung und die etwas manirierte Bildung des Kopfes schon den eigentümlichen Stilcharakter des Meisters verraten. Rechts davon, No. 61, die Büste der Marietta Strozzi, wohl irrtümlich von Vasari dem Desiderio zugeschrieben, ein Werk von vornehmem Ausdruck und geschmackvollster Anordnung. Der, technisch mit höchster Vollendung bearbeitete, Marmor zeigt noch Spuren früherer Bemalung und am Hals ein Loch zur Anbringung eines ächten Schmuckstückes. In der breiten Behandlung verrät sich als Werk der Hochrenaissance die vermutungsweise dem Andrea Sansovino zugeschriebene Büste der Teodorina Cibò, der Tochter des Papstes Innocenz VIII.

Auf der rechten Seite sind noch zu erwähnen das überaus liebliche buntglasierte Verkündigungsrelief des Andrea della Robbia, No. 119 A und die Stuckbüste eines Rucellai, No. 141, von einem unbekannten Florentiner Meister, welche in ihrer Bemalung den naiven Naturalismus des Quattrocento, verbunden mit einer seltenen Gröfse der Auffassung erkennen läfst.

Auf der andern Seite mehrere feine venezianische Reliefs, No. 184—186 und die bemalte Stuckbüste des Lorenzo magnifico, No. 148, die trotz der etwas oberflächlichen Durchbildung die häfslichen aber bedeutenden Züge des grofsen Florentiners zu energischem Ausdruck bringt.

Charakteristisch für die spätere Zeit der Robbiarbeiten, in der gleichzeitig die gröfste Buntheit der Färbung und die rein weifse Glasur nebeneinander hergehen, ist das umfangreiche Rundrelief No. 129.

In den Ecken zwei meisterhafte Büsten, No. 247 u. 248, des venezianischen Bildhauers Alessandro Vittoria, von denen namentlich diejenige des Ottavio Grimani durch die geschickte Tönung des Marmors von trefflicher Wirkung ist.

Der folgende Saal (G) ist durch je zwei Säulen in drei Abschnitte geteilt.

*I. Abschnitt.* An der Wand links vom Eingang eine grofse aus Holz geschnitzte Prozessionsmadonna, No. 192, von einem Meister aus der Mark Arcona, interessant durch die gut erhaltene Bemalung und die feine Gliederung des Thronsessels. Links davon zwei Florentiner Büsten, No. 142 u. 145; zwei gute Arbeiten Römischer Bildhauer aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, No. 203 und 204 und das lebendige Reliefbildnis eines Lombardischen Meisters, No. 193. Auf der rechten Seite die Kolossalbüste eines Papstes (Paul II.?), No. 205, deren etwas schematische Bildung eine sichere Identifizierung nicht möglich macht. Darüber ein Flachrelief in istrischem Kalkstein, No. 174, zwei lebhaft bewegte Engel, die, als Thürbekrönung gedacht, ehedem wohl ein Wappen zwischen sich hielten. Oben jederseits ein Flachrelief aus bemalter Papiermasse, Arbeiten des Jacopo Tatti, gen. Sansovino, in denen sich neben der breiten an Michelangelo gemahnenden Körperbehandlung ein eigentümlicher Nachklang donatellesker Motive in der Anordnung erkennen läfst.

Während die eben genannten Werke aber schon Sansovino's venezianischer Zeit (nach 1527) angehören, weist das grofse Terrakottarelief No. 232, auf der rechten Wand, in der strengeren Abhängigkeit von der Stilweise Michelangelo's, noch ganz auf seine frühere römisch-florentinische Thätigkeit.

Der reich ornamentierte Sarkophag in istrischem Kalkstein, No. 171, zeigt den dekorativen Schwung der Lombardi, venezianischer Marmorbildner, die um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts thätig waren.

Vor den Säulen ein Putto, der als Brunnenfigur diente, No. 121, ein gutes Werk des Andrea della Robbia; ein Fahnensockel von Benedetto da Majano, No. 88, mit köstlichen Engelsköpfen und die Marmorgruppe der Daphne, die sich vor dem verfolgenden Apollo in einen Lorbeerstrauch umwandelt, No. 274, eine Nachahmung des berühmten Jugendwerkes Lorenzo Bernini's in der Villa Borghese zu Rom. Vor dem Pilaster Pigalle's treffliche Statue des Merkur

(datiert 1748), die als Geschenk Ludwig's XV an Friedrich den Grofsen kam und durch längere Zeit im Park von Sanssouci aufgestellt war, bis sie durch eine Kopie von Rauch ersetzt wurde.

Vor dem Fenster in einem Pultschrank Elfenbeinarbeiten, die in einer interessanten Folge guter, zum Teil ausgezeichneter Stücke, ein Bild der Entwickelung dieser Technik vom vierten bis in's achtzehnte Jahrhundert geben.

*II. Abschnitt.* An der Wand rechts ein grofser Altar mit der Auferstehung, ein spätes mäfsiges Werk der Robbia-Schule.

An der Zwischenwand ein Altarvorsatz in Marmor, No. 172, von dem Meister von S. Trovaso, einem venezianischen Künstler, der sich durch das flache sorgfältig gearbeitete Relief, die hübschen aber eintönigen Gesichter und knittrigen Faltenwurf auszeichnet. Die Lünette in grauem Sandstein, No. 195 A, ist das gute Werk eines lombardischen Künstlers, der in dem Motiv seiner Darstellung, dem etwas karrikierten Schmerzausdruck, an Arbeiten der paduanischen Nachfolger Donatello's anschliefst. Noch stärker von Donatello abhängig ist das Relief mit der allegorischen Figur der Hoffnung, No. 208 A, von dessen Urheber man in genuesischen Kirchen eine Reihe von Arbeiten findet.

An der Fensterwand steht ein interessanter aus Rom stammender Sakristeibrunnen, No. 21 A, von fein gegliedertem Aufbau, dessen Flechtornament und scharf gezacktes Blattwerk auf das 11. oder 12. Jahrhundert zu deuten scheinen.

Vor dem Fenster in einem Schrank die 1880 erworbene und seitdem nahezu verdreifachte Bardini'sche Sammlung sogenannter Plaketten. Es sind dies kleine, den Medaillen verwandte Bronzereliefs, mit Darstellungen aus der biblischen oder heiligen Geschichte, mythologischen oder allegorischen Inhalts, die als tragbare Zimmeraltärchen, als Einlagen von Möbeln, Schaustücke an den Mützen und sonstigen Kleidungsstücken, als Degenknöpfe, als Seitenteile von Dintenfässern u. s. f. verwertet wurden. Sie bieten namentlich von der Seite der Komposition ein reiches Material zur Kenntnis der italienischen Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts.

*III. Abschnitt.* An der Fensterwand befindet sich ein rundbogig abschliefsender Fenstereinsatz, No. 2, aus istrischem Kalkstein, der in einer kreisförmigen Oeffnung das aus X und P (den Anfangsbuchstaben des griechischen Namens Christi) zusammengesetzte Monogrammkreuz zwischen *α* und *ω* trägt. Nach dem Ornament und der Form der Buchstaben stammt das Stück wohl noch aus frühchristlicher Zeit.

Die Rückwand zeigt neben mehreren, dem 7. und 8. Jahrhundert angehörigen, longobardischen Arbeiten, wie den beiden Sarkophagen No. 3 und 4, dem Thürbogen No. 5, die sich durch die Verwendung des altnordischen Bandornamentes charakterisieren, eine Reihe, wie jene aus dem Venezianischen, namentlich aus Murano und Torcello stammender, frühromanischer Architekturteile und Dekorationsstücke, No. 7—21. Vom 8.—13. Jahrhundert entstanden, ist ihnen allen die Verwendung christlich-symbolischer Tierbilder in Verbindung mit antikisierendem Pflanzenornament und einer, auf orientalische Gewebe zurückgehenden, symmetrischen Anordnung gemeinsam.

Ueber dem mittleren Sarkophag eine aus Holz geschnitzte, in der Bemalung und Vergoldung vortrefflich erhaltene Madonna, No. 21 D, die, wie die auf dem Sockel angebrachte Inschrift meldet, im Januar 1199 von dem geistlichen Künstler Presbyter Martinus vollendet wurde. In der strengen Komposition, dem starren Blick der Maria, dem beinahe drohenden Ausdruck des ältlich gebildeten Kindes läfst sich neben dem byzantinischen Schematismus kaum etwas von dem neu erwachenden Naturgefühl der gleichzeitigen italienischen Plastik erkennen. Dagegen zeigt die Büste einer süditalienischen Fürstin, No. 28, in der Technik der Bohrlöcher und dem Gesichtstypus die von Niccolò Pisano eingeleitete Rückkehr auf antike Vorbilder, während die kleine Büste eines italienischen Edelmannes, No. 32, eines der frühesten Beispiele der auf unmittelbare Naturwahrheit ausgehenden italienischen Porträtskulptur ist.

An der Zwischenwand zwei lagernde Löwen, No. 21 B und 21 C aus dem roten Veroneser-Marmor, wie sie als

Träger der Portalbaldachine an frühromanischen Kirchen Oberitaliens verwendet wurden und darüber eine Reihe von Werken der für den Aufschwung einer selbständigen italienischen Bildnerei im 13. und 14. Jahrhundert so überaus wichtigen Künstlerfamilie der Pisani. Von dem ältesten, Niccolò, das Lesepult einer Kanzel, No. 22, defsen Aufsenseite die von zwei Engeln in einem Linnen emporgehaltene Halbfigur des Bischofs Buonacorso von Pistoja trägt. Das in der Darstellung verwandte, vielleicht von der Pisaner Domkanzel herstammende Lesepult, No. 24, ist eine Arbeit seines Sohnes Giovanni, des einflufsreichsten Künstlers seiner Zeit, der mit lebendigem Natursinn eine grofse Kraft leidenschaftlichen Ausdruckes verbindet. Ein charakteristisches Werk desselben Meisters ist die grofsartig komponierte und sorgfältig ausgeführte Madonnenstatuette No. 23. Seinem Schüler Andrea Pisano, dessen einziges authentisches Werk die nördliche Bronzethür am Baptisterium zu Florenz ist, kann mit Wahrscheinlichkeit der im Ausdruck mafsvolle, in der Haltung vornehme, aus Holz geschnitzte und bemalte Gekreuzigte, No. 25, zugeschrieben werden. Auf die von französischem Einflufs berührte neapolitanische Kunst weisen die fein bewegten Figürchen eines trauernden Mannes und einer trauernden Frau, No. 29 u. 30, während die vergoldete und bemalte Alabasterstatuette der Maria, No. 206, zeigt, wie in Sizilien neben der orientalischen und französischen Kunst, frühpisanische Vorbilder bis in das 15. Jahrhundert mafsgebend blieben.

An dem Pilaster der Fensterwand, No. 37, ein herb naturalistischer, den hebräischen Typus stark betonender Kruzifixus eines Venezianischen Meisters vom Anfang des 15. Jahrhunderts.

An der dem Fenster gegenüberliegenden Wand eine tüchtige Statue des hl. Hieronymus, No. 164, aus Venedig, in der Art des Bartolomeo Buon. Daneben und darüber Arbeiten der Robbiawerkstatt, zum Teil von Andrea selbst, wie No. 119; und in No. 135 u. 138 zwei charakteristische Stücke der späteren Zeit, bei denen zur Erzielung

eine intensiveren naturalistischen Wirkung die Fleischteile nicht glasiert, sondern mit Oelfarben bemalt wurden.

Zu den Seiten der Thüre zwei Pilaster No. 169 und 170, mit trefflich gearbeitetem Rankenornament in der Art der Lombardi.

In der Mitte eine venezianische Brunnenmündung, No. 162, die in der Anordnung und Behandlung an Säulenkapitäle des Dogenpalastes erinnert.

---

Die deutschen Originalskulpturen sind in dem Erdgeschofs des Neuen Museums in dem ehemaligen Nordischen Saal mit den Abgüssen nach älteren deutschen Bildwerken vereinigt, s. S. 135.

---

# III.

# MÜNZ-KABINET.

*Das Königliche Münz-Kabinet. Geschichte und Übersicht der Sammlung nebst erklärender Beschreibung der auf Schautischen ausgelegten Auswahl von Dr. Julius Friedländer, Direktor, und Dr. Alfred von Sallet, Direktorial-Assistent des Königl. Münz-Kabinets. Mit 11 Tafeln. Zweite Auflage. Berlin 1877. Preis 5 Mark.*

*Dasselbe. Kleine Ausgabe. Zweite Auflage. Preis 50 Pf.*

*Nachtrag. 1882.*

*Beschreibung der antiken Münzen. Band I (von A. v. Sallet) mit 8 Tafel- und 65 Textabbildungen. 1888. Gebd. 25 Mark.*




A. Dem Publikum geöffnet.
B. Mittelalterliche und neuere Münzen.
C. Orientalische Münzen, Medaillen.
D. Kopien von Münzen u. s. w.
E. Römische und griechische Münzen.

# Geschichte.

Das Münz-Kabinet, die älteste Abteilung des Museums, ist einigen Nachrichten zufolge schon im XV. Jahrhundert vom Kurfürsten Joachim II. angelegt worden; sein eigentlicher Begründer ist der Grofse Kurfürst, welcher persönlichen Anteil an diesen Schätzen nahm und am Schlusse seiner Regierung auch die schöne Münz-Sammlung des ausgestorbenen pfälzischen Kurhauses erbte. Unter seinem Sohn, dem König Friedrich I., der ebenfalls die Sammlung bedeutend vermehrte, wurde sie von dem gelehrten Lorenz Beger in mehreren prachtvoll ausgestatteten Folianten beschrieben. Unter König Friedrich Wilhelm I. erlitt die Sammlung einige nicht sehr bedeutende Verluste, wenige Erwerbungen wurden unter Friedrich dem Grofsen gemacht. König Friedrich Wilhelm III. vereinigte sämtliche an verschiedenen Orten zerstreute Teile und überwies das Ganze mit den anderen wissenschaftlichen und Kunst-Sammlungen, welche bis dahin dem Königl. Hause gehört hatten, dem Staate. Doch erst seit dem Regierungsantritt des Königs Friedrich Wilhelm IV. wurde die Sammlung in wissenschaftlichem Sinn verwaltet und systematisch vermehrt; noch mehr in neuester Zeit durch die Erwerbung einiger der berühmtesten Privat-Sammlungen von Münzen und Medaillen aller Zeiten und Länder, namentlich der Sammlungen der Herren von Rauch, B. Friedlaender, General Fox, Graf Tyskiewicz, Graf Prokesch, Oberst Guthrie, Kapitain Sandes, H. Dannenberg, Dr. Grote. Jetzt ist das Königl. Münz-Kabinet zu einem der bedeutendsten der Welt angewachsen und reiht sich den grofsen Sammlungen von London und Paris an. Am 1. Januar 1882 waren 57,000 griechische, (1500 goldene, 21,200 silberne), 33,000 römische

(1800 goldene, 15,000 silberne), über 86,000 mittelalterliche und neuere Münzen und Medaillen (5200 goldene, 67,500 silberne), 22,500 orientalische (2000 goldene, 10,000 silberne) vorhanden. Die Zahl beträgt also ungefähr 200,000.

Seit 1840 hat sich die Gesamtzahl der Sammlung verdoppelt, die der antiken verdreifacht, die der griechischen — der wissenschaftlich wie künstlerisch wichtigsten Abteilung — fast verachtfacht.

## Übersicht und Anordnung.

Die Münzen, deren Gesamtzahl vorstehend angegeben wurde, sind in fünf Zimmern in 50 Schränken aufbewahrt und nach folgenden Systemen geordnet:

Die antiken Münzen nach dem von Pellerin zuerst eingeführten, von Eckhel verbesserten geographischen System; dasselbe beginnt mit dem Westen Europas, schreitet dann über Griechenland nach Asien fort, und kehrt über die Nordländer Afrikas nach dem Westen zurück. Die Reihenfolge ist demnach: Hispanien, Gallien, Britannien, Germanien, Italien, die Donauländer bis zum schwarzen Meere, Thracien, Macedonien, Hellas, die hellenischen Inseln, Kleinasien, Syrien, Persien, Baktrien, Aegypten und die Küstenländer Nordafrikas. Innerhalb jedes Landes folgen die Städte alphabetisch, den Münzen der Länder schliefsen sich die der Könige in chronologischer Reihe an, und jedem Lande folgen die ihm nächstgelegenen Inseln. Die unter den römischen Kaisern in vielen griechischen Städten geprägten Münzen liegen bei den autonomen dieser Städte. Die durch Schönheit und Reichtum besonders ausgezeichneten Reihen sind Unteritalien, Sizilien und der Norden Griechenlands, Thracien und Macedonien.

Eine eigene Abteilung bildet das Aes grave, grofse gegossene Kupferstücke, das älteste Geld in Rom und im nicht hellenischen Italien. Die römischen Münzen teilen sich in die der Republik und der Kaiser. Abweichend von Eckhels System sind in unserer Sammlung von Arkadius und Honorius an die Münzen der westlichen und östlichen

Reichshälfte getrennt worden. Denen der östlichen schliefsen sich die byzantinischen bis zur Eroberung von Konstantinopel an. Die Sammlung römischer Münzen ist sowohl was ganze Reihen als was einzelne Prachtstücke, wie Medaillons, anlangt, jetzt eine der vollständigsten.

Die Münzen des Mittelalters und der neueren Zeit sind unlängst nach folgendem System neu geordnet worden: die erste Abteilung bilden die Münzen der Staaten, welche unmittelbar aus der Völkerwanderung hervorgingen, der Ostgothen, Westgothen, Vandalen und Longobarden. Die zweite enthält die Münzen der Merovinger und Karolinger. Das merovingische Reich griff bekanntlich weit über die Grenzen Frankreichs hinaus, es prägte in Dorestadt, Mainz und Sitten. Also kann man die Münzen nicht sämtlich zu den französischen rechnen, aber, vereinigt müssen sie werden, denn nur so geben sie, und noch mehr die der Karolinger, ein Bild dieser mächtigen Reihe. Die Karolingischen Münzen sind unter sich in deutsche, französische, aquitanische und italienische gesondert; in jeder dieser vier Unterabteilungen folgen die Städte alphabetisch, bei jeder Stadt die Münzen der Könige und Kaiser chronologisch. Mit der dritten Abteilung beginnen die einzelnen Staaten und zwar nach den Nationalitäten geordnet, zuerst die germanischen, dann die romanischen, endlich die slavischen und Ungarn. Unter den germanischen beginnt Deutschland. Den in besonderer Vollständigkeit vertretenen, viele Unica und Prachtstücke ersten Ranges enthaltenden Münzen der brandenburgisch-preufsischen Fürsten folgen die Provinzen von Osten nach Westen. Die Provinzen lassen sich nicht gleichmäfsig ordnen; während z. B. die Mark Brandenburg fast immer ein Ganzes gewesen ist, also hier die Städtemünzen eine alphabetische Reihe bilden, liegen dagegen in Schlesien zuerst die Münzen der grofsen piastischen Fürstentümer, und dann erst die der Städte. Ebenso beginnen in der Rheinprovinz die drei grofsen Staaten, aus welchen sie besteht: Kur-Köln, Kur-Trier und Jülich-Kleve-Berg, und dann erst folgen die Dynasten und Städte. Nach dem preufsischen Staat kommen die anderen norddeutschen, von Osten

beginnend, und dann von Westen nach Osten zurückkehrend die süddeutschen, so dafs die deutschen Länder Oesterreichs den Beschlufs machen. Jeder Staat ist für sich gleich Preufsen geordnet. In Oesterreich sind zwischen den Landesherren und den Städten die Reichsfürsten eingeschaltet, welche ohne Souveränität das Münzrecht besafsen. Elsafs, Lothringen, Luxemburg und Limburg, deutsche Länder, in denen nur deutsche Fürsten und deutsche Reichsstädte geprägt haben, gehören aus historischen Gründen in einer Münzsammlung um so mehr zu Deutschland, als sie gleichzeitig mit der Entfremdung vom deutschen Reich ihre Prägerechte verloren hatten. Nach Deutschland kommen die übrigen germanischen oder überwiegend germanischen Staaten: die Schweiz, die Niederlande, England und Skandinavien. Die vierte Abteilung umfasst die romanischen Staaten; Italien beginnt als das im Mittelalter wichtigste und numismatisch reichste Land. Von Norden hinabsteigend das Savoyische Reich, die Lombardei, Venetien, die Herzogtümer Toscana, Rom und das Patrimonium, Romagna und die Marken, endlich Neapel, Sicilien und Malta. Die fünfte Abteilung enthält die slavischen Länder und Ungarn, also Polen mit Littauen, Galizien und Krakau, Rufsland, Ungarn und Siebenbürgen, Slavonien, Dalmatien, Serbien, Albanien, Rumänien. Griechenland mit den Mittelaltermünzen der fränkischen Fürsten von Athen und Achaia, Chios, Lesbos, Rhodos und mit den Kreuzfahrermünzen, bildet den Schlufs. In der sechsten Abteilung sind die überseeischen Kolonialmünzen nach den Weltteilen vereinigt, und in jedem Weltteil die Kolonieen jeder Nation. Die siebente Abteilung umfafst die orientalischen Münzen, die achte die Medaillen auf Privatpersonen. Diese letzte Abteilung des Münz-Kabinet ist reich und schön; sie enthält eine Fülle der herrlichsten Erzeugnisse der italienischen Renaissance des XV. und XVI. Jahrhunderts, sowie vorzügliche Werke der deutschen Medailleure des XVI. Jahrhunderts.

Die Untersuchungen über die Münzsysteme des Altertums sind noch keineswegs zum Abschlufs gelangt und manche Resultate, welche als sicher betrachtet werden und

auf die man weitere Vermutungen gründete, haben sich als nichtig und haltlos erwiesen. Für den Beschauer einer Auswahl antiker Münzen, welche hier nicht als merkantile Ware, sondern als Kunstwerke und geschichtlich wichtige Altertümer ausgestellt sind, sind daher detaillierte metrologische Auseinandersetzungen weder wertvoll noch nützlich; es mag genügen einen kurzen Überblick über die häufigsten antiken Münzsorten zu geben.

Die Münzeinheit der Griechen war die Drachme, je nach den Gegenden und der Zeit von verschiedenem Wert. Die sogenannte attische Drachme, nach einem in Euboea, Athen, Sicilien, Unteritalien, teilweise Macedonien, Thracien u. s. w. üblichen Fufse ausgeprägt, wiegt etwa $4_{,3}$ Gramm, besonders häufig ist das Vierdrachmenstück, Tetradrachmon, namentlich in Athen und Sicilien, wo bisweilen schwere Stücke von etwa $17_{,9}$ Gramm vorkommen; auch unser ausgelegtes äufserst seltenes Stück von Delphi wiegt rund 18 Gramm. Alexander der Grofse und fast alle Diadochen prägten nach dem sogenannten attischen Fufs, namentlich zahlreich Vierdrachmenstücke, die in späterer Zeit im Gewicht und Metallgehalt immer schlechter und geringer werden. Die Goldmünzen, Stater und dessen Abteilungen, sind in Athen selten, desto häufiger werden sie von Philipp von Macedonien und seinem Sohne Alexander ausgeprägt (Gewicht etwa $8_{,6}$ Grm.); eine ebenfalls sehr verbreitete Goldmünze des Altertums ist der sogenannte Dareikos der persischen Könige (etwa $8_{,3}$ Grm.).

Auf der Insel Aegina — wo der Sage nach König Pheidon die Münzprägung erfand, war ein schwerer, weitverbreiteter Münzfuss üblich, dessen sehr häufiges Didrachmon mit Schildkröte und vertieftem Viereck (man hat Stücke bis etwa $13_{,7}$ Grm.) für die früheste griechische Prägung besonders charakteristisch ist. Eine ebenfalls weit verbreitete Münzsorte des Altertums war das korinthische Didrachmon (auch vielfach, wie die Goldmünze, „Stater“ genannt), von Korinth und dessen zahlreichen verbündeten Kolonieen, darunter auch Syrakus, geprägt (Gewicht etwa $8_{,5}$ Grm.) mit Pallaskopf und Pegasus.

In Kleinasien, wo sehr früh Goldmünzen vorkommen (s. z. B. die sogenannten lydischen Goldstücke (No. 766—799), ist besonders häufig das aus Electrum (Mischung von Gold und Silber) geprägte Doppelstaterenstück (Kyzikener) im Gewicht von etwa 16 Grm., und dessen Sechstel.

Die mittelitalischen Staaten hatten zuerst grofse gegossene Kupferstücke als Geld, bisweilen kommen ganz unförmliche, ihrem Gewicht nach unerklärliche backsteinförmige Stücke vor. Alle diese mittelitalischen und römischen viereckigen Münzen sind von grofser Seltenheit.

Die ältesten runden gegossenen Kupfermünzen Roms, der As und seine Teile, sind im Gewicht mehrfach reduziert worden. Die ältesten Asse wiegen etwa 300 Gramm, gegen Ende des zweiten Punischen Krieges betrug ihr Gewicht $\frac{1}{3}$ des ursprünglichen, später $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{12}$, $\frac{1}{24}$; das Kupfergeld war nur noch Scheidemünze, denn seit 268 wurden Silbermünzen von $\frac{1}{84}$ Pfund geprägt; der Denar galt 10 Asses, der Quinar 5 der Sestertius $1\frac{1}{2}$. Dieser wurde allgemeine Rechnungsmünze, obwohl sehr selten ausgeprägt.

Unter Nero war der Denar noch $\frac{1}{96}$ Pfund; allmälich verlor er an Wert, namentlich auch durch Verschlechterung des Silbers, ja er wurde zuletzt eine Kupfermünze. Diokletian stellte den alten Denar von reinem Silber als $\frac{1}{96}$ des Pfundes wieder her und schrieb die Werthzahl XCVI darauf.

Gold wurde in Rom seit dem zweiten Punischen Kriege geprägt, aber zuerst selten; seit Augustus häufiger, 40 Goldstücke aus dem Pfunde. Allmälich verloren auch die Goldstücke an Gewicht, Diokletian stellte auch hierin die Ordnung wieder her, er prägte 60 aus dem Pfund und setzte Ξ, das griechische Zahlzeichen 60, darauf; spätere Kaiser prägten 72 aus dem Pfunde und setzten LXXII und *OB*, das griechische Zahlzeichen 72, darauf.

## Ausgelegte Münzen.

Eine Anzahl der schönsten und interessantesten Münzen aller Zeiten und Länder, mehr als 2000 Stück, sind auf Schautischen ausgelegt.

Diese Auswahl beginnt (A) mit Hellas, dessen Inseln und die kleinasiatischen Küsten, zuerst (I) die Anfänge der griechischen Münzprägung, wohl bis ins VII. Jahrhundert v. Chr. hinaufreichend. Besonders wichtig sind die uralten Stücke von Aegina (1—3); charakteristisch für diese älteste Prägung ist die kugelige Form und ein meist roher vertiefter Einschlag auf der Rückseite, oft vielfach geteilt; es ist der Abdruck eines bei der Prägung auf die obere Seite des Metallstücks aufgesetzten Punzens, auf welchen mit dem Hammer geschlagen wurde.

Es folgen (II) die altertümlichen bis etwa zum Jahr 400 v. Chr. reichenden Münzen, welche auf jeder Seite ein Bild, oft schon in vollendeter Kunst zeigen; hierher gehören die Reihen der athenischen Münzen (54—65), darunter das äufserst seltene Zehndrachmenstück. Eine nicht sehr alte durch mannigfaltige oft schöne mythologische Darstellungen ausgezeichnete Reihe bilden die kleinasiatischen Goldstücke; meist sind die prägenden Städte unerkennbar, da Aufschriften fehlen. Die Münzen des vollkommenden Stils (III) 123—261 bieten die grofsartigsten Leistungen der antiken Stempelschneidekunst, die von den bedeutendsten Werken der griechischen Plastik nicht übertroffen werden. Als besonders schön verdienen Erwähnung die Münzen von Elis 132—143 und die durch Epaminondas' Unternehmungen veranlafsten peloponnesischen Prägungen von Messene (144) Arkadia (152), Pheneos (153), Stymphalos (154). Auch 126 von Korinth mit dem Bellerophon und der Chimaera auf der Rückseite ist vortrefflich. Einige Münzen der Epoche der gesunkenen Kunst (IV) 262—277 schliefsen die Reihe der Gepräge von Hellas.

Es folgt (B) der Norden Griechenlands, welcher eine eigentümliche zuerst kräftige energische, dann die höchste Schönheit und Grofsartigkeit erreichende Kunstentwicklung darbietet. Hervorragend durch archäologischen Wert ist die uralte Silbermünze von Aenea in Macedonien (285 B) mit der Flucht des Aeneas von Troja, wohl die älteste Darstellung aus dem troischen Sagenkreise. Die Anfänge der Prägung und die alten Münzen von Thracien und Macedonien

zeigen uns in den Reihen von Aenus und Thasus (307—315) (schon Beispiele grofser Schönheit; die Apollköpfe von Amphipolis und auf den Münzen des chalcidischen Bundes beide wohl etwa 370—360 v. Chr.) gehören zum Schönsten, was uns von antiken Denkmälern überhaupt erhalten ist (325—330). — Es folgen (IV) die Münzen der macedonischen Könige, die Diadochen und einige kleinasiatische Königreiche, auch die Parther. Die macedonischen beginnen mit Alexander I. († 454 v. Chr.). Alexander des Grofsen erste Nachfolger begannen, ihr Bildnis auf die Münzen zu setzen. Unter den Münzen der Diadochen sind besonders reiche wichtige Reihen die der syrischen und der ägyptischen Könige. Die letzten Ausläufer der griechischen Kultur im fernen Osten sind die baktrisch-indischen Königsmünzen.

Die dritte Hauptabteilung (C) bildet Sicilien und Grofsgriechenland, wo eine der reichsten Prägungen des griechischen Altertums sich entwickelte. Die uralte Prägung beginnt in Unteritalien mit den eigentümlichen, auf einer Seite erhabenen, auf der andern vertieften, sogenannten Incuci. Unter den altertümlichen Stücken ist besonders merkwürdig das Dekadrachmon von Syrakus aus der Zeit der ersten hieronischen Dynastie (No. 550), um 478 v. Chr. geprägt.

Unter den Münzen des vollkommenen Stils stehen die herrlichen syrakusanischen Dekadrachmen mit den schönen weiblichen Köpfen oben an (No. 598—604), um 400 v. Chr. geprägt; auch einige Münzen Grofsgriechenlands sind von hoher Schönheit (No. 723, 776), und besonders die Goldmünze von Tarent mit dem kleinen Taras, welcher seinen Vater Poseidon anfleht. Merkwürdig sind die Denare aus dem italischen Bundesgenossenkrieg (777—781),

Einige etruskische und die Münzen barbarischer Völker (Kelten, Keltiberier u. a.) schliefsen diese Abteilung.

Die vierte Hauptabteilung (D) bilden die Münzen der persischen und semitischen Völker; hervorzuheben sind darunter die Sassaniden, die Sekel der Juden unter Simon Maccabäus (No. 818), die Silbermünze aus dem letzten Befreiungskampfe der Juden zur Zeit Hadrianus (No. 820), die schönen von den Karthagern in Sicilien geprägten Stücke.

Endlich folgen (als Abteilung E) einige in griechischen Städten unter den römischen Kaisern geprägte Münzen, unter denen No. 862 und 863 den Zeus des Phidias darstellen, No. 885 sich auf die Sintflut bezieht, der Name Noah's *(ΝΩΕ)* steht darauf.

Die römischen Münzen (F) beginnen mit den grofsen gegossenen Kupferstücken Roms und der Rom benachbarten Länder, dem sog. Aes grave (No. 890—923). Auch einige Münzen der Republik folgen; die Kaisermünzen, mit Cäsar beginnend, welcher in seinem letzten Lebensjahre 44 v. Chr. seinen Kopf auf die Münzen setzte, (No. 953). Merkwürdig ist der Denar des Brutus mit seinem Kopf, dem Datum der Ermordung Cäsars und zwei Dolchen neben der Freiheitsmütze. An die lange Reihe der Kaisermünzen schliefsen sich einige grofse Stücke, die nicht Geld, sondern Medaillen im modernen Sinne waren; besonders ausgezeichnet ist das des Antonius Pius, ein Unicum, eines der gröfsten Bronzemedaillons des Altertums. Die grofsen Goldmedaillons aus später Zeit dienten als Ehrenzeichen.

Unter G folgt eine Auswahl mittelalterlicher und neuerer Münzen, beginnend mit denen der Vandalen, Ostgothen und den anderen aus der Zeit der Völkerwanderung, dann historisch merkwürdige Münzen, zuletzt eine kleine Zahl brandenburgisch-preufsischer Münzen und Medaillen (No. 1217—1263), mit den merkwürdigen Stücken des Heinrich (Pribislav) von Brandenburg und des Jaczo von Köpnick (No. 1218—1222) aus dem 12. Jahrhundert beginnend.

Den Schlufs der Auswahl bilden zahlreiche deutsche Medaillen des XVI. und italienische des XV. und XVI. Jahrh. Unter den deutschen glänzt durch höchste Anmut und Schönheit der weibliche Kopf von Dürer aus dem Jahre 1508 (No. 1265). Auch die im edelsten Stil der deutschen Renaissance gearbeiteten Silbermedaillen der pfälzischen Fürsten, der Erbauer des Heidelberger Schlosses, zeichnen sich durch geistvolle Bildnisse und vollkommene Ausführung aus (No. 1281 u. f.) Zwei Tafeln enthalten deutsche, meist in Holz oder Kehlheimer Stein geschnittene Modelle für den Gufs, bewunderungswürdige Kunstwerke.

Die grofsartigen Werke der italienischen Künstler wurden zuerst wahrscheinlich in Wachs modelliert, dann vertieft abgeformt, in Bronze gegossen und endlich oft ciseliert. Vittore Pisano aus Verona war der erste, der solche Medaillons machte. Von ihm sind No. 1341 der vorletzte byzantinische Kaiser Johann VIII., in Pisa oder Florenz modelliert; No. 1342 Alphons I. von Neapel, auf Kehrseite ein Adler, der den Geiern die Beute überläfst; No. 1345 des Künstlers Bildnis; 1344 ist ein Muster der vollkommensten Ciselierung. Aus etwas späterer Zeit sind die Arbeiten des Sperandio No. 1347, der Medaillon Mohameds II., des Eroberers von Konstantinopel, von Constantius, No. 1350 der ältere Philipp Strozzi No. 1356 Vecchietti, beide von nicht genannten Künstlern. Abweichend im Stil sind No. 1348 und die Werke des Venetianers Boldu. Dem Schlusse des Jahrhunderts angehörig No. 1351 Alexander VI. und No. 1355 seine Tochter Lucrezia Borgia. No. 1358 und 1359 sind von Cellini gute aber vom Künstler selbst überschätzte Arbeiten. Von der jetzt dem Münz-Kabinet überwiesenen reichen Sammlung alter Siegelstempel ist eine Auswahl von zweiundzwanzig besonders interessanten und schönen derartigen Stempeln des Mittelalters und des XVI. Jahrhunderts ausgestellt, welche mit dem Silbersiegel des Herzogs Mestwin von Pommern († 1220) in in der Nähe von Schwetz, einst einem Hauptsitze der ostpommerschen Herzöge, ausgegraben, beginnt. Unter den übrigen Stempeln zeichnen sich die grofsen silbernen Stücke der Universität Erfurt (XV. Jahrhundert), von Andernach (um 1300), die Silberstempel der Stadt Brandenburg (Neustadt, XV. Jahrhundert) und von der Universität Wittenberg (wohl von 1502), die Stempel von Trier und Halberstadt, das eines wohl nach der Mark Brandenburg gehörenden „Henneke Wendes“ mit dem redenden Wappen eines wendischen Kriegers (IV. Jahrhundert) und das schöne vom Kardinal Albrecht von Brandenburg verliehene Siegel des Berliner Kapitels der Kirche zu St. Maria und Magdalena (Mitte des XVI. Jahrh.) aus.

IV.

# GEMÄLDE-GALERIE.

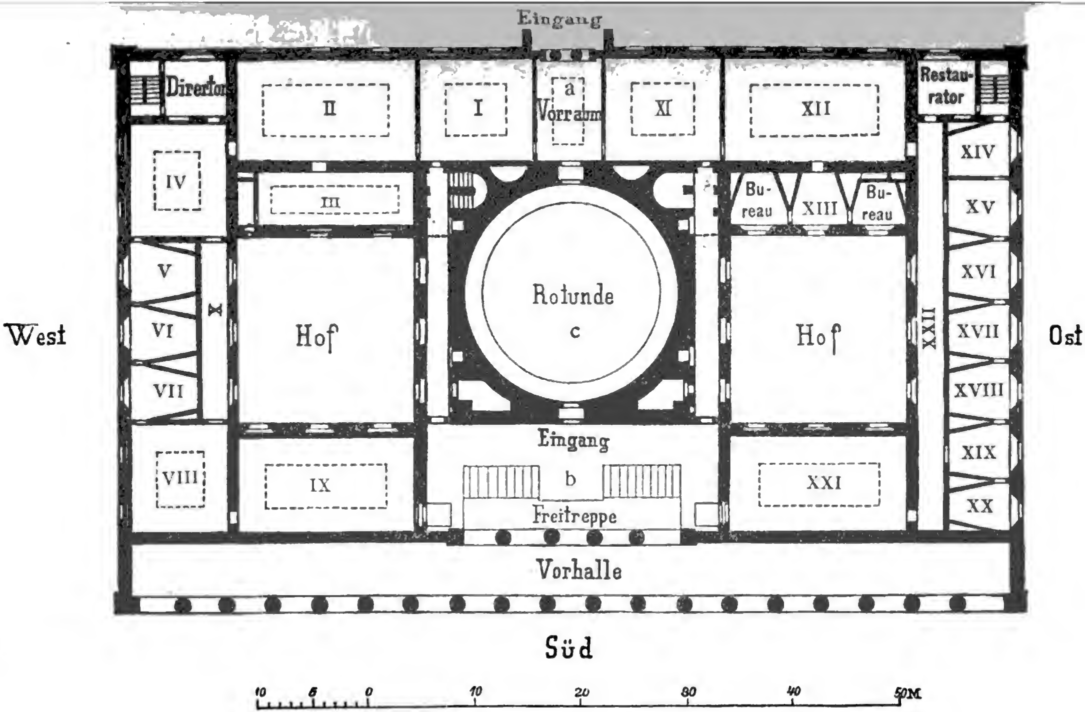
---

*Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde. Zweite Auflage, unter Mitwirkung von L. Scheibler und W. Bode, bearbeitet von Julius Meyer. Berlin, W. Spemann, 1883. Preis 4 Mark.*

*Nachtrag zum Beschreibenden Verzeichnis der Gemälde von 1883. Berlin, W. Spemann, 1885. Preis 50 Pfennig.*

*Verzeichnis der im Vorrat der Galerie befindlichen und der an andere Museen abgegebenen Gemälde. Berlin, W. Spemann, 1886. Preis 4 Mark.*

*Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Text von Julius Meyer und Wilhelm Bode. Herausgegeben von der General-Verwaltung. Erster Band. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. Erschienen sind im März 1888 Lieferung 1 und 2. Preis per Lieferung 30 Mark.*


Eingang
Director
Restaurator
II
I
a
Vorraum
XI
XII
IV
III
Bu-reau
XIII
Bu-reau
XIV
XV
V
VI
VII
X
Hof
Rotunde
c
Hof
XXII
XVI
XVII
XVIII
Eingang
VIII
IX
b
Freitreppe
XXI
XIX
XX
Vorhalle
West
Ost
Süd
10 5 0 10 20 30 40 50M

I.

## Geschichte der Sammlung. Umbau und neue Anordnung.

Die Berliner Gemälde-Sammlung ist unter den gröfseren Galerieen des Kontinents die jüngste. Zwar hatten schon in früheren Zeiten der Grofse Kurfürst, sowie die Könige Friedrich I. und Friedrich der Grofse, teils durch Einzelkäufe, teils durch Erbschaft eine nicht unerhebliche Anzahl hervorragender Werke von älteren Meistern allmählich erworben und in ihren Schlössern zu Berlin, Potsdam und Charlottenburg aufgestellt. Allein den Plan einer Galeriebildung fafste und verwirklichte erst Friedrich Wilhelm III., indem er mit einer passenden Auswahl jener Gemälde zwei neu angekaufte Sammlungen zu einem Ganzen vereinigte.

Diese Sammlungen waren die Galerie Giustiniani (gegründet zu Ende des XVI. Jahrh.), welche 1815 zu Paris, und die zu Berlin befindliche Sammlung des englischen Kaufmanns Solly, welche 1821 erworben wurde. Beide bedurften gleichfalls der Sichtung. Aus der an 3000 Gemälde zählenden Sammlung Solly wurden 677, von den 157 Bildern Giustiniani 73 für die neue Galerie bestimmt; die schon 1820 in Aussicht genommene, aber erst 1829 bewirkte Auswahl aus den K. Schlössern umfafste etwa 350 Stücke. Dazu kamen noch 111 in den Jahren 1820—1830 gemachte einzelne Erwerbungen, von denen Fr. von Rumohr einen Teil in Italien vermittelt hatte. Im ganzen enthielt die so gebildete Sammlung 1207 Gemälde; doch zählte das im Jahre 1830 ausgegebene „Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des K. Museums zu Berlin“ nur 1198 Bilder auf.

Ihrem Inhalte nach ergänzten sich diese verschiedenen Sammlungen zu einem lehrreichen Gesamtbilde der geschichtlichen Entwickelung der Malerei. Die Galerie Solly enthielt, neben einigen guten Meistern des Trecento, die verschiedenen italienischen Schulen des XV. Jahrh. in einem nicht gewöhnlichen Umfang, vertrat daher in seltener Weise diese so bedeutenden Epochen der italienischen Malerei, während sie aus der Blütezeit derselben, dem XVI. Jahrh., nur eine Reihe von Meistern zweiten und dritten Ranges aufzuweisen hatte; aus der altniederländischen Schule besafs sie das Hauptwerk der Gebrüder van Eyck, sowie einzelne Werke von Nachfolgern derselben; von Niederländern des XVI. Jahrh., der sogen. Übergangsperiode, eine fast zu reichliche Anzahl; eine Reihe charakteristischer Werke aus den verschiedenen deutschen Schulen; endlich aus der vlämischen und holländischen Schule des XVII. Jahrh. eine Anzahl kleiner Meister und einzelne bedeutendere Stücke. Die Auswahl der Sammlung Giustiniani ergab eine Folge guter Werke von den italienischen Naturalisten und Akademikern des XVII. Jahrh. Die K. Schlösser lieferten einige auserlesene Werke bedeutender italienischer Meister vom XVI. bis XVIII. Jahrh.; einige treffliche Bilder aus der französischen Schule, aus der deutschen Werke von L. Cranach d. Ae. und einigen Meistern des XVIII. Jahrh.; insbesondere aber eine Anzahl vorzüglicher Arbeiten der vlämischen und holländischen Malerei des XVII. Jahrh. Unter den einzelnen Erwerbungen waren mehrere ausgezeichnete Bilder aus verschiedenen Schulen; namentlich zwei Gemälde von Raphael und eine Reihe von Werken der italienischen Malerei, welche den Bestand der Sammlung Solly zu ergänzen vermochten.

Die so gebildete, 1830 in den oberen Räumen des Alten Museums eröffnete Gemälde-Galerie hatte ihren besonderen Charakter, der ihr neben den grofsen europäischen Sammlungen ihren Wert und eine selbständige Bedeutung sicherte. Sie erwies sich im eigentlichen Sinne des Wortes als eine historische Sammlung, d. h. als eine solche, die von der Geschichte der Malerei, ihrem Verlauf in den verschiedenen

Schulen und Epochen, ein deutliches Bild zu geben vermag. Keine andere Sammlung, die gleichfalls erst im XIX. Jahrh. gebildete National Gallery zu London ausgenommen, zeigt eine solche Mannigfaltigkeit der Schulen, keine kommt der hiesigen Galerie an umfassender Zahl der Künstler gleich.

Dafür fehlt es ihr andererseits an jener Fülle von Meisterwerken aus den besten Epochen, wie ihn die grofsen Galerieen von Paris, Florenz, Wien, Dresden, Petersburg und Madrid aufzuweisen haben. Diese Lücken auszufüllen war die Galerie-Verwaltung von Anfang an eifrig bemüht; allein bei beschränkten Mitteln und der Seltenheit der grofsen Meisterwerke, konnte zunächst die Zahl solcher Erwerbungen nur klein sein. Unter diesen stehen die Madonna del Duca di Terranuova von Raphael, der H. Antonius von Murillo, die Altarbilder von Andrea del Sarto und Moretto obenan. Andrerseits konnten die niederländische Schule des XV. Jahrh. sowie die holländischen Kleinmeister mit einer Anzahl ausgewählter Stücke bereichert werden. — Dagegen ermöglichten seit dem Jahre 1873 reichlichere Mittel gröfsere Erwerbungen nach den verschiedensten Seiten. Von eingreifender Bedeutung war der Ankauf der Sammlung des Herrn Barth. Suermondt in Aachen, der besten Privat-Galerie Deutschlands, im J. 1874. Sie führte eine Reihe der immer noch mäfsig vertretenen holländischen Meister, sowie einige Meisterwerke der altniederländischen, deutschen und spanischen Schule der Galerie zu. Zudem gelang es in den letzten Jahren einige ganz hervorragende Gemälde für die Sammlung zu gewinnen, von denen hier insbesondere die drei neuen Rembrandt, die beiden Bildnisse von Dürer, das jüngste Gerücht von Fiesole, die Andromeda und das Bacchanal von Rubens, sowie die junge Römerin von Sebastian del Piombo und das Frauenbildnis von Velazquez genannt sein mögen.

Diese Erwerbungen seit 1873, welche neuerdings die Ziffer 300 überschritten haben, machten Änderungen in der Aufstellung unabweislich notwendig. Auch erschien es längst erwünscht, eine Anzahl von Gemälden älteren Bestandes auszuscheiden, um eine Anordnung zu ermöglichen, welche zwar im Prinzip an der historischen Reihenfolge festhält

aber zugleich den anfänglich zu sehr vernachlässigten Gesichtspunkt einer symmetrischen und zugleich künstlerisch wirksamen Gruppierung berücksichtigt. Eine solche Anordnung gründlich und konsequent durchzuführen, dazu war eine Umgestaltung der Räume, also der Umbau der Galerie unerläfslich. Es bedurfte vor Allem, mit Rücksicht auf das verschiedene Format und den künstlerischen Charakter der Bilder, einer mannigfaltigen Gliederung der Räume, der Einteilung in verschiedene Raumformen, welche bisher gänzlich gefehlt hatte, sowie andrerseits einer gründlichen Abhilfe hinsichtlich der Beleuchtung, die insbesondere durch den Bau des neuen Museums geschädigt worden war. Der schon Mitte der sechziger Jahre in Vorschlag gebrachte Umbau, neuerdings nach einem durchgreifenden Plane umgearbeitet, wurde im wesentlichen 1877 begonnen und im Spätherbst 1884 vollendet. — Von dem Vorraum (Plan a) scheidet sich nun die Galerie in zwei symmetrische Hauptteile, entsprechend der systematischen Anordnung der Gemälde in zwei Hauptgruppen: die nach Westen gelegene Hälfte (Räume I—X) umfafst die romanischen Schulen (d. h. die italienische, spanische und französische), die östliche Hälfte dagegen (Räume XI—XXII) die germanischen Schulen (d. h. die deutsche, holländische, vlämische und englische). Auf beiden Seiten ist dann wieder die chronologische Folge innerhalb der Schulen möglichst eingehalten. — Gleichzeitig wurde eine nicht geringe Anzahl von Bildern ausgeschieden, um alle für die hiesige Sammlung irgend entbehrlichen Stücke Provinzial-Museen zuzuwenden (es sind 1884 ca. 500 Bilder zur Verteilung gelangt).

II.

## Überblick über die verschiedenen Schulen und deren Hauptwerke.

Die Galerie enthält Denkmäler der Malerei in ihrer Entwickelung von der zweiten Hälfte des Mittelalters bis zum Ausgang des XVIII. Jahrh., und zwar nur Werke der Tafelmalerei (auf Holz oder Leinwand), welche sich in ihrem

technischen Verfahren, sowohl in den Darstellungsmitteln als in der Behandlungsweise, von der Handschriften- (Miniatur-) wie auch von der Wandmalerei*) wesentlich unterscheidet. Einzelne Ausnahmen, in denen für die Miniatur oder das Wandgemälde dieselbe technische Methode angewendet wurde wie für das Tafelbild, können hier aufser Betracht bleiben. Die Miniatur- wie die Wandmalerei gehen der Tafelmalerei voraus und kommen daher früher zur Entwickelung.

In der früheren Zeit des Mittelalters bediente sich die Wandmalerei öfters der Leimfarbe, welche auf die mit heifsem Leim getränkte Mauerfläche aufgetragen wurde, bisweilen wohl auch des Temperaverfahrens (s. weiter unten). Zumeist aber wurde der sorgfältig geglättete und getrocknete Bewurf mit Kalkwasser wieder angefeuchtet, darauf die Zeichnung gebracht und nun die Malerei mit Farben, die mit Wasser angerieben und mit Kalk gemischt waren, ausgeführt; um dem Schattten mehr Kraft zu geben, dann mit Tempera-Farben noch nachgeholfen (dies das sog. „fresco secco", im Unterschiede von „buon fresco"). Von diesem Verfahren unterschied sich wesentlich die eigentliche Frescomalerei, die erst seit Ende des XIV. Jahrh. in Gebrauch kam und gröfsere Übung voraussetzte. Im Fresco wurde die Malerei mit den Erdfarben, die mit Wasser und Kalk wie bei der früheren Methode gemischt waren, unmittelbar auf dem frischen, noch feuchten Mauerkalk aufgetragen, sodafs sie mit diesem sofort sich verband und verhärtete (buon fresco); hier mufste allemal das auf dem frischen Bewurf begonnene Stück, so lange dieser noch feucht war, mithin am gleichen Tage, vollendet werden. Doch ward auch dieser Malerei bisweilen mit Tempera nachträglich mehr Vollendung und Kraft gegeben.

Die Tafelmalerei, deren dürftige Anfänge in das XI. und XII. Jahrh. zurückgehen, bediente sich bis zum Anfang

*) Die Werke der Handschriften-Malerei, welche das Museum besitzt werden im Kupferstich-Kabinet (siehe dieses) aufbewahrt. Von Wandgemälden finden sich in einigen Galerieen vereinzelte Bruchstücke, welche zumeist von der Mauer abgenommen und auf Leinwand übertragen worden. Siehe auch im Kupferstich-Kabinet die Fresken von dem lombardischen Maler Bernardino Luini. Doch liegt in der Natur der Sache, dafs Galerien nur ausnahmsweise solche Fragmente aufnehmen können.

des XV. Jahrh., in Italien bis gegen Ende desselben, vorwiegend der Temperatechnik, d. h. einer Mischung der Farbstoffe mit in Wasser löslichen Bindemitteln, deren Hauptbestandteil das Eigelb bildete (an Stelle der im früheren Mittelalter gebräuchlichen Eiweifs- und Harzfarben). In Italien wurde dies Bindemittel zumeist aus Eigelb und Feigenmilch, in den nördlichen Ländern aus Eigelb und Honig oder Wein hergestellt. Mit den so zubereiteten Farben wurde die Malerei auf der Holztafel, die vorher einen sorgfältig präparierten Kreidegrund erhalten hatte, ausgeführt und alsdann, nachdem sie wohl getrocknet war, mit einem Firnifs überzogen. Dieser, aus einer Mischung von Harz, zumeist Bernstein oder Sandarak, mit Leinöl bestehend, hatte sowohl das Bild vor Feuchtigkeit, Staub und dergleichen zu schützen, als auch der Färbung, welche an sich glanzlos war, Schimmer und Leuchtkraft zu verleihen; nicht selten wurde sogar erst durch den dem Firnifs eigentümlichen (gelblichen oder rötlichen) Ton die farbige Wirkung vervollständigt. Da indes die so bereiteten Farben sehr schnell trockneten, mufsten vorher alle erforderlichen Töne auf der Palette oder in besonderen Schälchen präpariert sein, dann in flachen Lagen sowol übereinander als nebeneinander hingesetzt und durch strichelnde Behandlung, das sogenannte „Schraffieren", insbesondere bei sorgsamer Modellierung des Fleisches, möglichst in einander übergeleitet und verbunden werden. Dies aber machte eine weichere Verschmelzung der Töne und damit eine feinere Durchbildung der Form, wie auch eine gröfsere Fülle und Lebhaftigkeit der Färbung unmöglich. Da zudem die Farbe erst durch den Firnifs ihre volle Tiefe und Leuchtkraft erhielt, so war es für den Maler schwer, sich von vornherein der Wirkung zu versichern. Endlich bereitete der nachträglich aufgetragene Firnifs an sich mancherlei Schwierigkeiten, sofern er nur langsam trocknete und durch seinen dunklen Ton die Wirkung beeinträchtigen konnte.

Diese verschiedenen Nachteile der Temperatechnik führten, als das Bedürfnis nach höherer Vollendung in der Form wie in der Färbung, zugleich mit dem Streben nach

größerer Naturwahrheit, lebhafter hervortrat, zur Erfindung der sogenannten Ölmalerei. Zwar waren Ölfarben längst im Gebrauch, insbesondere zur Bemalung von Holzstatuen, Wappen, Geräten, Mauerflächen sowie zu ornamentalen Zwecken, und kann daher von einer Erfindung derselben für die Tafelmalerei nicht die Rede sein. Allein ihre künstlerische Anwendung für Tafelbilder, die zugleich ihre Verfeinerung und Vervollkommnung voraussetzte, wirkte in Betracht ihrer bedeutsamen Konsequenzen gleich einer epochemachenden Entdeckung. Es waren die Niederlande, speziell Flandern, und hier insbesondere die Gebrüder van Eyck (siehe unten), welche im ersten Viertel des XV. Jahrh. die neue Methode und damit die höchste Ausbildung der Tafelmalerei herbeiführten. So vollständig war die Umwälzung mittelst des neuen Verfahrens, dafs die darauf gegründete Darstellungsweise sofort zu einer Vollendung gelangte, die in mancher Hinsicht nicht wieder erreicht worden und auf die weitere Entwickelung der Malerei vom gröfsten Einflufs gewesen ist. Die technische Neuerung bestand nicht blofs darin, dafs die Bereitung eines mehr geklärten und rascher trocknenden Firnisses, worauf sich zuerst das Augenmerk richtete, erzielt wurde; sondern, was die Hauptsache war, die Farben selbst — zuerst wahrscheinlich in der alten Temperamischung, bald aber mit einem leicht trocknenden Öl (in der Regel Nufs- oder Leinöl) angerieben — d. h. alle Farbentöne erhielten einzeln, ehe sie aufgetragen wurden, einen kleinen Zusatz von geeignetem Firnifs. Dadurch gelang es nicht nur die Töne in zarten Übergängen zu verschmelzen, die mannigfachen Abstufungen des Lichts nachzubilden und der Formbildung gröfsere Weichheit und Vollendung zu geben, sondern der Färbung von vornherein, auch im Detail, den erforderlichen Glanz, sowie Tiefe und Leuchtkraft zu verschaffen, sodafs nun das fertige Bild des nachträglichen Firnisses nicht mehr bedurfte. Eine solche Anwendung der neuen Technik setzte naturgemäfs ein klares Bewufstsein höherer künstlerischer Ziele, ein tieferes Verständnis der natürlichen Formen und Lichtwirkungen voraus. Mit ihr erweiterte sich zugleich der Kreis der Dar-

stellung und umfaſste bald nicht bloſs die ganze sichtbare Natur, sondern auch den Ausdruck des menschlichen Seelenlebens in bisher ungeahntem Umfange. — In Italien kam diese Technik erst in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. (nach 1470) und auch dann erst allmählich in Aufnahme. Dort auch erfuhr sie im XVI. Jahrh., dann gleichfalls in den nordischen Ländern mannigfache Umbildungen. Die Künstler gingen nun, um die Form noch sorgfältiger zu modellieren und herauszuarbeiten und um das Helldunkel reicher abzustufen, zum Gebrauch der reinen Ölfarbe über, weil ihnen derselbe ein öfteres Übermalen gestattete; den Firniſs trugen sie dann erst auf die fertige Malerei als schützenden Überzug auf. Die vielfachen Modifikationen, welche damals und fernerhin die neue Methode erfuhr, näher zu beschreiben, ist hier nicht möglich.

Sowohl die Temperagemälde als die Ölbilder des XV. Jahrh. waren vorherrschend auf Holztafeln gemalt, welche bisweilen mit Leinwand bedeckt, immer aber mit einem festen glatten Überzug versehen (grundiert) wurden; der bloſsen Leinwand bediente man sich nur ausnahmsweise und zu bestimmten Zwecken. Erst gegen die Mitte des XVI. Jahrh. kommt die Leinwand namentlich in Italien mehr und mehr in Gebrauch und verdrängt schlieſslich die Holztafel fast gänzlich. Dagegen wurde von der niederländischen Malerei des XVII. Jahrh. für Bilder von kleinerem und mittlerem Format die Holztafel noch gern benutzt.

Die ältesten erhaltenen Denkmäler der abendländischen Tafelmalerei sind vom Anfange des XIII. Jahrh.; ein sehr bemerkenswertes Bild dieser Art befindet sich im Saal der deutschen Schule (Saal XI, No. 1216 A). Doch ist zu jener Zeit, wie im XIII. Jahrh. überhaupt, einerseits die Miniatur-, andererseits die Wandmalerei noch bei weitem vorherrschend. Und zwar bilden in den nördlichen Ländern insbesondere die Miniaturen, in Italien dagegen die Wandgemälde die maſsgebende Kunst, unter deren Einfluſs sich die Tafelmalerei entwickelt. Die gesamte Malerei dient in der ältesten Zeit, bis in das XV. Jahrh., vorwiegend religiösen und namentlich kirchlichen Zwecken. Wenn die

Miniatur schon frühzeitig auch Werke weltlichen Inhalts ziert und die Wandmalerei zum Schmuck der fürstlichen Schlösser, dann der Ritterburgen und der Rathäuser vielfach verwendet wird, so steht das Tafelbild im XIII. und XIV. Jahrh. fast ausschliefslich — als Antependium, Flügelbild, Altartafel, Reliquienschrein u. s. f. — im Dienste der Kirche. Auch für das Privatleben bestimmt hat es lediglich religiösen Zweck und Inhalt. Erst im XV. Jahrh. beginnt es, neben den biblischen Gestalten und Vorgängen, die Erscheinungen der natürlichen Welt, zunächst das Bildnis, selbständig zu behandeln, und erweitert so immer mehr sein Stoffgebiet, indem es zugleich aus den profanen Sagenkreisen neue Vorstellungen aufnimmt.

---

**Altdeutsche Schule.** Die Altdeutsche Malerei (XI, XIII bis XV) ist in ihren verschiedenen Schulen vom XIII. bis zum XVI. Jahrh. durch eine mäfsige aber charakteristische Anzahl von zum Teil bedeutenden Werken vertreten. In der älteren Zeit nimmt sie, von früheren Kunstweisen nur mäfsig beeinflufst (am meisten von der byzantinischen), eine ziemlich unabhängige Stellung ein und wird vornehmlich in der kölnischen Schule, von der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. an bis gegen die Mitte des XV., zu hervorragenden Leistungen fortgebildet. Sie erfährt alsdann den Einflufs der Eyck'schen Schule und tritt in eine neue, zunächst weniger selbständige Bahn ein; doch nimmt sie bald wieder in ihren verschiedenen Schulen eine eigentümliche Entwickelung, die sich insbesondere durch individuelle Charakteristik und Lebhaftigkeit des Ausdrucks kennzeichnet, aber auch leicht einen handwerksmäfsigen Zug annimmt. Leider wird die letzte Ausbildung, wenngleich durch die grofsen Künstler jener Zeit auf gewissen Gebieten erreicht, durch die politischen und kirchlichen Ereignisse gestört. — Die Gemälde, welche die Entwickelung vom XIII. Jahrh. bis zum Ausgang des XV. vornehmlich charakterisieren, finden sich an der westlichen Wand des Saales XI. Hier das schon erwähnte merkwürdige Werk aus der ältesten Epoche, wohl

das bedeutendste erhaltene Tafelbild jener Zeit, aus der westfälischen Schule (Soest, um 1200—1230); dann aus dem XIV. Jahrh. einige kleine Gemälde der kölnischen Schule und zwei Altarflügel aus der ihr verwandten alten nürnberger Schule. Aus der späteren Zeit sind einige Meister der schwäbischen Schule hervorzuheben: Barth Zeitblom, das Staffelbild zu einem seiner gröfsten Altarwerke; Hans Burgkmair aus Augsburg, eine H. Familie (beide in XI); Hans Baldung Grien, mehrere kirchliche Gemälde, darunter eines seiner Hauptwerke (603 A, XIV); Christoph Amberger, zwei Bildnisse (XI und XIV); vor allem aber der jüngere Hans Holbein mit vorzüglichen Bildnissen, darunter eines seiner Hauptwerke, der Kaufmann Georg Gisze (XIV). Es folgen aus der niederrheinischen Schule der „Meister vom Tode Mariä" mit einem Flügelaltar und Barth. Bruyn mit einem seiner besten Werke (No. 588, beide in XIV). Von dem sächsischen Maler Lucas Cranach d. Ä. zählen einige kleinere Gemälde (insbesondere No. 589, XI) zu seinen guten Leistungen. Gut ist neuerdings auch die fränkische Schule vertreten: zumal es in den letzten Jahren gelang, eine der empfindlichsten Lücken, den oft beklagten Mangel an Werken Albrecht Dürers, auf unverhofft glückliche Weise durch einige hervorragende Bildnisse des Meisters, worunter der berühmte 1884 erworbene Holzschuher, auszufüllen. Ferner sind hier zu erwähnen: ein Hauptbild seines Schülers Hans von Kulmbach (XI), sowie die Bilder der nach Dürer gebildeten Albrecht Altdorfer (No. 638B und 638C in XIV) und 638D in XI) und Georg Pencz (in XIV).

**Altniederländische Schule.** (XI, XII, XIII, XIV, XV). In der nordischen Malerei des XV. Jahrh. nimmt diese Schule die erste Stelle ein. Sie hat das eigentliche Prinzip der Tafelmalerei entdeckt und sofort die Darstellung des realen Lebens in dem leuchtenden farbigen Schein aller Dinge bis ins kleinste Detail mit meisterhafter Technik ausgebildet. Hinsichtlich dieser Schule übertrifft die Berliner Galerie durch die Zahl ausgezeichneter Werke alle anderen öffent-

lichen Sammlungen. Voran steht das Hauptwerk der gesamten altniederländischen Malerei: die sechs Doppelflügel des Genter Altarwerks der Gebrüder Hubert und Jan van Eyck (XIV, XV). Hieran schliefsen sich von Jan van Eyck: „Der Mann mit den Nelken", die kleine Madonna in der Kirche, die Madonna mit dem Stifter und das Bildnis des Arnolfini (XIII). Dann von einem der hervorragendsten aber selbständigen Nachfolger der van Eyck, von Roger van der Weyden, der eine eigene brabanter Schule gründete, drei Flügelaltäre, von denen zwei zu seinen besten Werken gehören (XI, XIV, XV). Von anderen bedeutenden Nachfolgern der van Eyck sind Dierick Bouts (XI), Petrus Cristus und Gerard David (XII) in guten Bildern vertreten.

Besonders reich stellt sich die **Niederländische Schule** des XVI. Jahrh. dar (XII und XIII; zum Teil in den Vorratsräumen). Dieselbe steht jedoch als Kunst einer Übergangszeit an künstlerischem Vermögen sowohl hinter der vorangegangenen als der nachfolgenden Malerei weit zurück und ist daher von vorwiegend historischem Interesse. Auf der einen Seite stehen die vlämischen und holländischen Meister, welche unter dem Einflusse italienischer Vorbilder die nationale Eigentümlichkeit einbüfsen, allein eine neue, in der Freiheit der Darstellung und in der Formbildung entwickelte Kunst vorbereiten; auf der anderen diejenigen Meister, welche mit der beginnenden Ausbildung der verschiedenen Gattungen der Kleinmalerei, des Sittenbildes, der Landschaft und des Stilllebens, eine neue Kunst-Epoche einleiten. Beide Gruppen sind in seltener Vollständigkeit, z. T. zu reichlich vertreten. Zu der ersten zählen insbesondere Jan Gossart (Mabuse), Herri Bles, Joachim de Patinir, Jan van Scorel, Jean Bellegambe, Marten van Heemskerck, Frans Floris, Cornelisz van Haarlem, Abraham Bloemaert u. A. Erfreulicher sind die mehr eigentümlichen der Natur zugewendeten Begründer der kleineren Gattungen, die z. T. in das XVII. Jahrh. hineinreichen: die Gebrüder Brueghel, Cornelis Massys, Cornelis Molenaer, Hans Bol, Paulus Bril, Roelant Savery, David Vinck-Boons u. A. Vorzüglich vertreten ist durch zwei

Gemälde der seltene Meister Quinten Massys (XII), der die niederländische Kunstweise des XV. Jahrh. im Sinne der Renaissance fort- und umbildet. Von dem Begründer der Genremalerei Lucas van Leyden finden sich zwei seiner sehr seltenen Bilder (XV), von dem Porträtmaler Antonis Mor ein Werk aus seiner ersten Zeit, das zu seinen besten Leistungen gehört (XII). Unter den Meistern endlich, welche die Anfänge der grofsen Zeit der holländischen Malerei bezeichnen und meist schon dem XVII. Jahrh. angehören, sind Paulus Moreelse, Jan Ravesteijn, Pieter Lastman, J. G. Cuijp und Adriaan van de Venne hervorzuheben.

**Vlämische Schule** (XII, XVI, XXI, XXII.) An ihrer Spitze steht Rubens, zugleich ihr Schöpfer und ihr Führer, indem er die Vlämische Malerei zu selbständiger und den gröfsten Kunst-Epochen ebenbürtiger Bedeutung fortbildet. Von dem grofsen Meister hat Berlin allerdings keine so reiche Zahl umfangreicher Gemälde aufzuweisen, wie Petersburg, Wien, München und Madrid. Doch kennzeichnen die vorhandenen den Künstler nach seinen verschiedenen Seiten und haben zumeist als ganz von seiner Hand vollendete Werke einen besonderen, manche sogar einen hervorragenden Wert (die unter seiner Beihülfe ausgeführten Gemälde sind als solche bezeichnet). Die Auferweckung des Lazarus (XII) ist ein treffliches Beispiel seiner grofsen Kirchengemälde, während No. 774, No. 785 (beide in XII) und das neuerworbene Bacchanal, ein Hauptwerk des Meisters aus seiner mittleren Zeit (No. 776 B), die ganze Fülle von Heiterkeit und Lebenslust seiner mythologischen Darstellungen bekunden. In anderen Werken lassen sich die verschiedenen Stufen seiner fortschreitenden Entwickelung verfolgen: No. 798 H (XII) kennzeichnet die Nachwirkung seines italienischen Aufenthaltes, der seine Formbehandlung läuterte; das 1881 erworbene Gemälde „Neptun und Amphitrite" (No. 776 A in XII), als Komposition ein Hauptwerk, vertritt wieder in anderer Weise die Zeit nach der Rückkehr des Meisters aus Italien; die schon genannten Gemälde sind aus seiner mittleren Zeit, während No. 781 und die kürzlich er-

worbene Andromeda (No. 776 C; beide in XII) ihn auf der vollen Höhe der Meisterschaft in seiner letzten Epoche zeigen. No. 798 G (XII) gewährt als unvollendetes Gemälde Einblick in seine malerische Behandlung. — Auch von seinem gröfsten Schüler, Antonius van Dyck, besitzt die Galerie charakteristische, zum Teil sehr bedeutende Werke, wenngleich der Meister in seinem Hauptfach, dem Bildnisse, nur spärlich vertreten ist. Es sind verschiedene Altargemälde, sowol aus seiner ersten Zeit, da er, noch ganz unter Rubens' Einflufs, dessen Weise fast noch zu überbieten versuchte (z. B. No. 770, XII), als auch ein besonders schönes Werk aus seiner späteren Periode (No. 778, XXI), nachdem er sich in Italien durch das Studium der dortigen grofsen Meister selbständiger entwickelt hatte (über seine vermutliche Beteiligung an einigen hervorragenden Gemälden des Rubens s. das Verzeichnis selbst). Ebenso sind van Thulden, Diepenbeeck und van Mol (XXI) durch bedeutende Bilder vertreten.

Die grofsen Eigenschaften der Vlämischen Schule, Schwung der Formen und Bewegtheit der Komposition, verbunden mit Fülle und Leuchtkraft der Färbung, geben sich auch in den Stilleben der vlämischen Meister kund, im Tierstück monumentalen Umfangs wie im Blumenstraufs. In der Galerie hat diese Gattung insbesondere von Frans Snyders, Jan Fyt, Jan Brueghel, der in diese Periode übergreift, und Daniel Seghers gute Werke aufzuweisen. — Die Porträtmalerei der Schule zeigt nicht selten als Familienbild durch den grofsen Umfang und durch die festlich stattliche Erscheinung der Dargestellten, sowie durch die malerische Umgebung einen ins Monumentale erhöhten Charakter. Wirkungsvolle Werke dieser Art sind von Cornelis de Vos und Peeter Meert (XII) vorhanden.

Weniger reich ist das vlämische Sittenbild vertreten, das in der farbigen Schilderung eines fröhlichen von Lust und Uebermut erfüllten Volkslebens gleiche Vorzüge aufweist. Doch finden sich von dem jüngeren Teniers eine Reihe charakteristischer und zum Teil trefflicher Werke (No. 856 und 866 C, XVI; 857, XII und 859, XXII). Von dem

gleichen Meister ist das Bild No. 866 E beachtenswert, Neptun und Amphitrite (XII), da er hier, wie öfters, die Hauptfiguren einem grofsen Bilde des Rubens (No. 776A, s. oben) entnommen hat. Von Brouwer, jenem genialen Maler des vlämischen Volkslebens, der mit treffendem Humor die feinste malerische Behandlung verbindet, ist eine in ihrer Art sehr seltene grofse Landschaft, in der tageshellen Wirkung treu beobachtet und von geistreicher Behandlung, hervorzuheben (XVI). — In der Landschaft repräsentieren die älteren schon genannten Meister Jan Brueghel (XVI) und Paulus Bril (XII) zwei verschiedene Richtungen: der erstere die zierliche farbenreiche Schilderung des heimatlichen Landes, der zweite die mehr dekorative Darstellung der südlichen Natur mit ihrem klassischen Formenreichtum, eine Gattung, auf deren weitere Entwickelung er grofsen Einflufs ausgeübt hat.

**Holländische Schule.** Die Holländische Schule zeichnet sich durch eine seltene Vollständigkeit der gröfseren und kleineren Meister aus. Die Künstler, welche die Anfänge dieser Schule kennzeichnen, sind schon genannt. In der weiteren Entwickelung derselben tritt, dem holländischen Volkscharakter entsprechend, nicht (wie in der vlämischen) eine einzige hervorragende Persönlichkeit als bestimmender Mittel- oder Höhepunkt hervor; vielmehr schlagen eigentümlich angelegte Kräfte die verschiedensten Wege ein und begründen so eine ganze Anzahl von kleineren in sich selbständigen Gattungen. Zunächst entwickelt sich die Porträtmalerei, im Einklang mit der grofsen Rolle, welche die einzelne bürgerliche Persönlichkeit in dem neugegründeten Freistaate spielt. Auf diesem Felde ist neben den schon genannten Ravesteijn, Moreelse u. A. insbesondere Frans Hals, der an der Spitze der früheren holländischen Bildnismalerei steht, in einer Reihe von Werken vertreten, welche die Entwickelung des Künstlers verfolgen lassen (insbesondere No. 800 und 801, XXI; 801 F, XVII; 766, 767, 801 G, XX; 801 H, XVIII). Er gehört zugleich durch seine Schilderung von charakteristischen Volkstypen zu den Begründern der holländischen Genremalerei; Beispiele dafür sind No.

801 A, XVIII, 801 C, XIX, auch 801 D, XX. Neben Frans Hals zeichnet sich der Amsterdamer Bildnismaler Thomas de Keijser durch mehrere treffliche Werke aus, wie deren eine andere Galerie kaum aufzuweisen hat (No. 750 B und C, XVII; 753 A und B, XII).

Auch die reiche Entwickelung, welche die holländische Genremalerei nimmt, kommt in der Galerie zu einem sehr mannigfaltigen Ausdruck. Und zwar sowohl die frühere Periode, welche sich besonders in der Schilderung einer abenteuernden Soldateska und eines derben Bauernstandes hervorthut, als die spätere. Die letztere machte, neben einer mehr gemütlichen Auffassung des ländlichen Treibens und der beschränkten Existenz der kleinen Leute, mit Vorliebe das gesittete Leben der bürgerlichen Klassen, des „Mijnheer“ und seines Hauses, zu ihrem Gegenstande. In dieser Gattung sind insbesondere Ter Borch, Jan Steen, Metsu, Netscher, Pieter de Hooch und der Delft'sche van der Meer zu nennen, alle, wenn auch zumeist mit wenigen Werken, doch gut und charakteristisch vertreten. Dagegen sind die sogenannten Kleinmeister, wie Gerard Dou, Frans van Mieris, Slingeland nur spärlich vorhanden, Hervorragende Werke von besonders gesuchten Meistern sind: von Ter Borch No. 791 und 793 (XXI), von Jan Steen No. 795 (XXI) und 795 C, (XIX), von Metsu No. 792 (XXI), von van der Meer N. 912 B (XVI), und eine Perle des holländischen Sittenbildes, eines der schönsten Werke von Pieter de Hooch 820 B (XVII).

Was die Genremalerei besonders auszeichnet, ist die feine Ausbildung des Helldunkels, welche zugleich die schwebende Stimmung des Vorgangs, die leise Bewegung des inneren Lebens zum Ausdruck bringt. Die dadurch bewirkte malerische Vollendung hebt die holländische Kunst auf die höchste Stufe. Und hier ist es nun doch, ähnlich wie in der vlämischen Malerei Rubens, ein über alle hinausragender Meister, Rembrandt, der diese Ausbildung des eigentlich Malerischen vollzieht und auf die Entwickelung der holländischen Schule in ihrer zweiten Periode einen weittragenden Einflufs übt. Von ihm empfängt auch die

Schilderung des Sittenlebens einen höheren künstlerischen Charakter; bedeutende Meister wie Pieter de Hooch, der Delft'sche van der Meer, Nicolas Maes, Adriaan van Ostade standen direkt unter seiner Einwirkung. Von Rembrandt selbst hat die Sammlung charakteristische, zum Teil ausgezeichnete Werke aus seinen verschiedenen Perioden aufzuweisen. Ein hervorragendes Werk des Meisters und von eigentümlichem Zauber ist das Bildnis seiner Gattin Saskia (XVIII); zwei kleine Bildchen mit biblischen Darstellungen (No. 805 und 806, XVII) sind treffende Beispiele für die Wirkung des Helldunkels in der heimlichen Geschlossenheit des Hauses. Vor allem aber sind die drei Rembrandt, welche zu den neuesten Erwerbungen gehören (1883), vorzügliche Zeugnisse der Meisterschaft aus seiner besten Zeit: „die Vision des Daniel" (XIX), von besonderem Reiz durch den poetisch-stimmungsvollen Ausdruck des Vorgangs (die Macht des Helldunkels); „Susanna mit den beiden Alten" (XVII), von höchster Vollendung im Einklang blühender Färbung mit Feinheit des Tons, endlich „Joseph von Potiphars Frau verklagt" (XVI), von unübertroffener Pracht und Leuchtkraft des Kolorits. — Auch Rembrandts Schüler sind zum Teil gut vertreten. Charakteristisch für den monumentalen Zug, der gleichfalls durch Rembrandt in die holländische Malerei eingeführt wird, sind die beiden Werke des höchst seltenen G. Horst (XXI).

Die grofse Mannigfaltigkeit der Gattungen, die sich bei der hohen Ausbildung dieser Malerei über alle Gebiete des Lebens erstrecken und sämtlich ihre besonderen Meister haben, läfst sich hier nur andeuten.

Die Landschaft, welche in der Schilderung der heimatlichen Natur jetzt auch die Stimmungen des atmosphärischen Lebens charakterisiert, hat in der Sammlung ihre tüchtigsten Vertreter. Von Jacob van Ruisdael finden sich (unter 10 Bildern) zwei Fernsichten bei Haarlem (XIX und XX) und eine grofse, stürmisch bewegte See (XXII), die zu seinen besten Werken zählen; von A. van der Neer eine ganze Reihe von z. T. erlesenen Stücken; von dem auf dem Kontinente seltenen Philips de Koninck eine holländische

Flachlandschaft mit weit ausgedehnter Ferne, zugleich ein bedeutsames Zeugnis für den Einflufs Rembrandt's auf dieses Gebiet der holländischen Malerei (erworben 1887; XXI); von Everdingen u. a. zwei feine Bildchen mit norwegischen Motiven; eine vorzügliche Dünenlandschaft vom Haarlemer van der Meer (XX); auch Hobbema, J. van Goijen, Hackaert, Joris van der Hagen, Hulst, S. van Ruijsdael sind charakteristisch vertreten. — Nicht minder zeichnet sich durch gute Werke der besten Meister die mit dem Hirten-, Jagd- und Tierleben verbundene Landschaft aus; eine Gattung, welche in Holland zu vollendeter Meisterschaft ausgebildet wurde. Insbesondere sind hier die Werke von Paulus Potter, Aalbert Cuijp (No. 681 B, XX), Adriaan van de Velde (No. 922 B, XX), Karel du Jardin (848 E und F, XVIII), Philips Wouwerman (No. 899, XXI), Nicolaas Berchem (No. 896, XVII), Hendrik Mommers hervorzuheben. Auch das zu einer besonderen Gattung ausgebildete Architektur-Stück, ebenso das Seebild hat tüchtige Meister aufzuweisen. Für das erstere sind namentlich Barth. van Bassen (No. 695, XXI) und Emanuel de Witte (No. 898, XVI) zu nennen; im zweiten ist Simon de Vlieger, Ludolf Bakhuisen (No. 895, XXI) und Jan van de Capelle, letzterer mit einem vorzüglichen Bilde, vertreten (XXI), während freilich von dem Hauptmeister dieser Gattung, Willem van de Velde, nur Werke zweiten Ranges vorhanden sind. Endlich die verschiedenen Arten des Stilllebens, welche der Holländer mit jener besonderen Liebe und Sorgfalt gepflegt hat, die er dem Schmuck und Geräte seines reich ausgestatteten Hauses, den Blumen und Früchten seines wohlversorgten Gartens zuwendet. Hier zeigt sich in der Vollendung des Kolorits, in dem bald reiche Farbenpracht, bald feingestimmtes Helldunkel vorwiegt, verbunden mit staunenswerter Zartheit der Durchführung, die grofse Meisterschaft, zu welcher eine Anzahl von Künstlern diese Gattung erhoben haben. Treffliche Beispiele bieten die Gemälde von Jan Weenix (No. 974 A und 1001, XVII und namentlich das neuerdings erworbene Bild No. 919 B, XVII), Kalf, Jan D. de

Heem (No. 906 und 906B, XXI), Jan van Huijsum (No. 972A und B, XX), Rachel Ruijsch.

**Die Italienische Schule.** Die Italienische Schule ist in einer Weise vertreten, die der Galerie ein ganz besonderes Interesse verleiht. Die bedeutsamen Anfänge, welche die Kunst des Trecento ausmachen und durch eine neu erwachte selbständige Natur-Anschauung eine neue Gestaltungsweise und damit die grofse Zeit der Malerei vorbereiten, sind durch eine Anzahl lehrreicher Beispiele gekennzeichnet: und zwar für beide Hauptschulen der Epoche, sowohl für die florentinische als die sienesische (III). Von Giotto selbst dem grofsen florentinischen Meister und Hauptbegründer der neuen Entwickelung, hat die Galerie nur ein kleines, ihm neuerdings zugeschriebenes Werk aufzuweisen; dagegen von einem seiner besten Schüler, Taddeo Gaddi, der dem Meister besonders nahestand, ein sehr bemerkenswertes Triptychon (No. 1079—1081, III), sowie ein Paar Tafeln, zu einer gröfseren Folge gehörig, denen Kompositionen Giottos zu Grunde zu liegen (No. 1073 und 1074, III). Charakteristisch für die Schule Giottos ist auch die Madonna von Agnolo Gaddi. Ferner sind Giottos Nachfolger, welche nach gewissen Richtungen die Malerei ihrer weiteren Ausbildung zuführen, Orcagna, Spinello Aretino, Lorenzo Monaco, wenigstens in guten Schulbildern vertreten. Sehr beachtenswert ist ein reizendes Altärchen von Bernardo da Firenze (III), das zugleich den Einflufs der Sienesen zeigt. — Noch besser stellt sich die Schule von Siena dar, besonders anziehend durch den Liebreiz ihrer Bildungen, der sich auch in der Färbung ausspricht. Von dem Hauptwerk der Schule, das ihre bedeutsamen Anfänge und für Siena den Übergang zu der neuen grofsen Epoche der Malerei bezeichnet, von dem umfangreichen Altarwerk, das Duccio in den Jahren 1308—1310 für den Dom von Siena malte, hat die Galerie neuerdings ein Predellastück erworben, das von ganz besonderem Interesse ist (No. 1062 A). Dann finden sich von Lippo Memmi, der neben Simone Martini und nach Duccio zu den Führern der Schule gehört, zwei Madonnenbilder vor (davon No. 1081 A mit seinem Namen bezeichnet), ferner

von den Nachfolgern, die für Siena Bedeutung erlangt haben, insbesondere von Pietro Lorenzetti und Bartolo di Fredi, echte Werke, sowie eine Anzahl guter Schulstücke. Auch die sienesische Malerei des Quattrocento, die wir hier anschliefsen, weil sie mit der grofsen Entwickelung der neuen Epoche nicht Schritt zu halten vermochte, hat charakteristische Erzeugnisse aufzuweisen, namentlieh Werke von Sassetta (No. 1122), Neroccio di Bartolommeo (No. 1097B), Giovanni di Paolo (No. 1007A). Endlich sind noch andere Schulen und Meister, welche im Trecento neben Florenz und Siena eine sekundäre Stellung einnehmen, in der Galerie vertreten: Alegretto Nuzi von Fabriano, Barnaba von Modena, die altvenezianische und die altpaduanische Schule.

Insbesondere aber liegt in dem Besitz von grofsen und kleinen Werken aus der bedeutsamen Epoche des Quattrocento eine Stärke der Sammlung. Von den führenden Künstlern des XV. Jahrh. wurde bald eine hohe Meisterschaft erreicht, indem sich mit der plastischen Durchbildung der Formen, dem grofsen monumentalen Zug, dem immer weitere Gebiete umfassenden Studium der Natur eine immer zunehmende Herrschaft über die Darstellungsmittel verband. Aus dieser Zeit hat die Galerie in seltener Vielseitigkeit Werke aller namhaften Schulen aufzuweisen, und darunter solche, die über die historische Bedeutung hinaus ein tieferes künstlerisches Interesse gewähren. Daher ist die hiesige Sammlung vornehmlich geeignet, von der vielseitigen und umfassenden Entwicklung des XV. Jahrh. eine deutliche Vorstellung zu geben. Doch bleibt dabei zu berücksichtigen, dafs diese Kunst, die Venetianische Schule ausgenommen, vor allem in der Wandmalerei („buon fresco") zu Leistungen von höchstem künstlerischem Werte sich erhoben hat, während sie in den Tafelbildern noch schüchtern und mit sichtbarer Anstrengung ein neues Gebiet betritt.

Aus der Toskanischen Schule, die ein Hauptglied in der Kette jener Entwickelung bildet, sind Hauptwerke vorhanden von Masaccio, Fra Angelico, dessen Jüngstes Gericht (No. 60A, VI; neue Erwerbung) zu den schönsten Werken des durch die hohe Anmut seiner Gestalten wie

durch den Ausdruck innig reiner Empfindung ausgezeichneten Meisters gehört; ferner von Benozzo Gozzoli, Fra Filippo Lippi, Botticelli, Raffaellino del Garbo, Piero di Cosimo, zum Teil von selbständigem und grofsem künstlerischen Reiz (z. B. No. 106, 69, I; 98, III; 90, VI). Von Domenico Ghirlandaio, der für Florenz als Höhepunkt des Quattrocento betrachtet wird, finden sich charakteristische Leistungen seiner Werkstatt und seiner Schüler (I). — Andererseits zeigt sich die Bedeutung der Schule in Werken der seltensten Art. Dahin zählen die Madonna von Verrocchio, welche den Einflufs der Brouze-Plastik und ihrer Formenstrenge auf die Malerei bekundet, und die Verkündigung von Piero Pollaiuolo, ein interessanter Versuch zur Einführung der Öltechnik und ein Beispiel für die freie Behandlung antiker Ornamente durch die Renaissance (I). — Neue Elemente bringt die Umbrisch-Toskanische Schule hinzu, in der perspektivischen Behandlung der Form, der Durchbildung des Nackten, in der Sättigung und Leuchtkraft der Färbung. Auf diesem Felde treten Fiorenzo di Lorenzo, Melozzo da Forli und insbesondere Signorelli hervor, der letztere mit ausgezeichneten Werken, welche an die höchste Blütezeit nahe hinanreichen (I und II). — Aus der Umbrischen Schule finden sich Bilder von Gentile da Fabriano, Bonfigli, Pinturicchio, Spagna, Bertucci; doch fehlt noch der Führer der Schule, Perugino. — Von der Oberitalienischen Malerei ist die Schule von Padua durch deren Begründer Francesco Squarcione und ihren Führer Mantegna, den Meister perspektivischer Formendurchbildung und scharfer Charakteristik, gut vertreten (II); ebenso die verwandten Schulen von Bologna und Ferrara, aus welchen die Galerie ein Werk des Cosimo Tura von hohem phantastischem Reiz besitzt (Nr. 111, II). — Einen sehr bedeutsamen Gang nimmt die Entwickelung der Venetianischen Schule, indem sie mit Einführung der neuen Technik durch Tiefe und Leuchtkraft des Kolorits die malerische Darstellung vollendet. Auch dafür bietet die Galerie bezeichnende Beispiele. Aus der frühen Zeit ist ein sehr seltener Meister

durch ein hervorragendes Werk vertreten: der Veroneser Vittore Pisano, der als vortrefflicher Porträtist (besonders durch seine Medaillen berühmt) und als scharfer Beobachter des Naturlebens auf den Fortgang der Schule von Einflufs gewesen ist (I). Von Antonello da Messina, der die ausgebildete Ölmalerei nach Venedig bringt, findet sich eines jener wenigen ausgezeichneten Bildnisse, die den Meister neben die gröfsten Künstler aller Zeiten stellen. Von dem eigentlichen Führer der Schule, Giovanni Bellini, und den unter seinem Einflufs stehenden Zeitgenossen, wie Cima und Carpaccio, von den kleineren Meistern der Schule und den mit den Bellini wetteifernden Vivarini, sowie von dem eigenartigen Carlo Crivelli eine Reihe von Werken, darunter einzelne treffliche Leistungen (so der von Engeln betrauerte Christus von Giov. Bellini, Nr. 28, VI, und das grofse Altarbild des Luigi Vivarini, Nr. 38, II). — Endlich sind aus der Lombardischen Schule, der die Behandlung des Helldunkels zufällt, einige Meister, darunter Ambrogio Borgognone, gut vertreten.

Dagegen findet sich von hervorragenden Werken aus der Blütezeit der italienischen Malerei nur eine kleine Anzahl: diese empfindliche, wohl nicht mehr auszufüllende Lücke der Berliner Galerie macht ihr allein den Anspruch streitig, zu den grofsen Sammlungen ersten Ranges zu gehören. Immerhin vermag das Vorhandene eine Vorstellung von der grofsen Epoche zu geben. Von Raphael mehrere anziehende Jugendwerke, die seine Entwickelung innerhalb der Umbrischen Schule und über dieselbe hinaus charakterisieren (namentlich No. 145, 247A, 248, V); von Fra Bartolommeo und seinem Freunde Albertinelli ein grofses Altarbild; die schon erwähnte Tafel von Andrea del Sarto (Nr. 246, IV): von Franciabigio, dem Freunde und Arbeitsgenossen Andreas, ein gutes Bildnis (V), sowie von dem späteren trefflichen Bildnismaler Bronzino das Porträt des Ugolino Martelli (IV). Ferner aus der Lombardischen Schule vorab ein höchst beachtenswertes Altarbild, das neuerdings aus dem Vorrat hervorgeholt worden, früher nur für ein Werk aus der Mailändischen Schule galt, aber wohl im wesentlichen als

(Nr. 213, IV) eigenhändiges Werk des grofsen Meisters Leonardo da Vinci angesprochen werden darf (No. 90 B, II); ein Jugendwerk des Gaudenzio Ferrari (Nr. 213, IV), ein gutes Gemälde des seltenen Boltraffio (Nr. 214, IV), die Caritas von Sodoma (Nr. 109, V); vor allem aber ein Hauptbild des Correggio, Leda mit ihren Gespielinnen (Nr. 218, IV); aus den Schulen von Bologna und Ferrara mehrere Bilder von Lorenzo Costa, Franc. Francia und seinen Schülern, von Dosso Dossi, Garofalo und Mazzolino. — Den Höhepunkt der Venetianischen Schule bezeichnen mehrere Bildnisse von Tizian, darunter das des Töchterchens des Roberto Strozzi; einige Gemälde des in Galerieen selten vertretenen Sebastian del Piombo, zu denen neuerdings das vortreffliche Bildnis einer jungen Römerin aus Schlofs Blenheim hinzugekommen ist, ein Bild, das uns die Kunst des Cinquecento in ihrer schönsten Blüte vergegenwärtigt; ferner verschiedene Altartafeln von Paris Bordone, Tintoretto und Lorenzo Lotto (sämtlich in IV und VIII); von letzterem noch zwei treffliche Bildnisse (IV und VI); endlich auch profane Malereien zum Palastschmuck von Paolo Veronese und Tintoretto (VIII und a). Vorzüglich ist die an die Venetianer sich anschliefsende Schule von Brescia in ihren besten Meistern Moretto (Bonvicino), Romanino und dem seltenen Savoldo vertreten (VIII); die Altartafel des ersteren (No. 197) gehört zu seinen schönsten Werken.

Die Nachblüte der italienischen Kunst im XVII. Jahrh., jetzt freilich weniger geschätzt als früher und auf ihren wahren Wert zurückgeführt, ist in der Sammlung z. T. sehr gut vertreten; sowohl die akademische Richtung von ihrer besten Seite in einem Hauptwerke von Guido Reni (No. 373, IX) und einem ausgezeichneten Bildnisse von Carlo Maratti (VII), als die naturalistische Gegenströmung in Caravaggio (IX), von dem sich hier eine seltene Anzahl guter Werke findet, sowie in Ribera und Salvator Rosa. — Endlich zeigt sich der letzte Aufschwung der italienischen Malerei (am Ende des XVII. und im XVIII. Jahrh.), von künstlerischem Wert durch das Verständnis farbiger deko-

rativer Wirkung und durch virtuose Behandlung unter dem Einflufs der venetianischen Meister, von der günstigsten Seite: ein Hauptbild von Luca Giordano (IX), vortreffliche Werke von Tiepolo (VII und IX), eine Ruinen-Landschaft von G. P. Panini (IX), sowie Städte-Ansichten von Belotto, gen. Canaletto (VII) sind hier hervorzuheben.

**Spanische Schule.** Durch einige Hauptwerke der gröfsten Meister der Blütezeit, der ersten Hälfte des XVII. Jahrh., ist die spanische Schule vertreten (IX). Ihre Meisterschaft besteht in der malerischen, auf Helldunkel und Kraft oder auf Feinheit des Tons gerichteten Behandlung, mit der sich lebensvoller Naturalismus, energische Charakteristik und öfters der ergreifende Ausdruck gesteigerter religiöser Empfindung wirksam verbinden. Zu beachten sind besonders ein grofses Bild von Zurbaran, der Feldhauptmann del Borro und der Zwerg vom Hofe Philipps IV. von Velazquez; vornehmlich aber von der Hand des letzteren das neuerdings (1887) erworbene schöne Frauenbildnis, sowie die Verzückung des H. Antonius von Murillo, die zu den schönsten Werken desselben zählt. Von den namhaften Zeitgenossen und Schülern dieser grofsen Meister, Alonso Cano, Carreño und Cerezo hat die Galerie einige gute Werke aufzuweisen.

**Französische Schule.** Auch die französische Schule umfafst nur eine kleine Anzahl von Gemälden, doch giebt diese kleine Zahl von der Entwickelung der französischen Malerei des XVII. und XVIII. Jahrh. ein nahezu vollständiges Bild. Von Nicolas Poussin finden sich einige mythologische Darstellungen, glückliche Beispiele seiner edlen Formgebung und auf stilvolle Gröfse gerichteten Kompositionsweise; namentlich aber ist die Ansicht von Acqua acetosa nicht nur sein Hauptwerk in dieser Gattung, sondern eines der schönsten Werke der klassischen Landschaftsmalerei überhaupt (VII). Von Claude Lorrain eine in neuerer Zeit erworbene treffliche italienische Landschaft (No. 448A, VII). Von Charles Lebrun, dessen umfangreiche historische Kompositionen jetzt wenig geschätzt sind, ist ein grofses Familienporträt vorhanden, vielleicht das beste seiner Werke (IX). Von den Bildnismalern, welche die Persönlichkeit von ihrer glän-

zenden Seite und in lebhafter, der Welt zugewendeter Beweglichkeit anziehend zu schildern wissen, sind mehrere Hauptmeister mit einzelnen aber ausgewählten Stücken vertreten: Pierre Mignard, Nic. Largillière, Hyacinthe Rigaud und Antoine Pesne (IX); letzterer am Berliner Hofe von Friedrich dem Grofsen beschäftigt, der die zu hoher Meisterschaft gelangte Kunst jener Epoche wohl zu schätzen wufste. — Ebenso finden sich von Antoine Watteau, der das heitere lebensfrohe Treiben der Gesellschaft jener Zeit inmitten der anmutigsten Natur mit vollendetem malerischem Reiz darstellte, zwei treffliche Gemälde (eine grofse Anzahl seiner Werke sowie von Bildern seiner Nachfolger bewahren noch die königlichen Schlösser); während Fr. Boucher und J. B. Greuze, die, dem Zuge des Zeitalters folgend, der eine mit derberem Reiz die unverhüllte Sinnlichkeit, der andere die sinnliche Anmut in einem Schleier gleichsam von Empfindsamkeit und Unschuld wohl zu schildern verstanden, in ihren einzelnen hier vorhandenen Werken wenigstens charakterisiert sind (VII).

## III.

## Die Hauptwerke der verschiedenen Schulen nach ihrer räumlichen Folge.

Der Besucher betritt die Galerie am besten von dem Eingangsraum (a) aus, wendet sich zunächst nach rechts, zum westlichen Flügel und durchwandert hier die Räume der Folge nach von I—X; geht dann zurück, wieder durch den Eingangsraum (a) und nun zum westlichen Flügel, durch die Säle und Kabinette von XI—XXII. Die Umschau erfolgt in den Sälen wie in den Kabinetten immer von der dem Eintretenden rechts liegenden Wand. — In der Rotunde (c) sind die Teppiche nach den Kartons Raphael's ausgestellt.

### Rotunde (c). Die Teppiche nach den Kartons von Raphael.

Der Papst Leo X. bestellte bei Raphael zehn Kartons, um danach in den Niederlanden (durch Peeter van Aelst zu Brüssel) Tapeten in Gold, Seide und Wolle wirken zu lassen, welche bei kirchlichen Festen zum Schmuck der unteren Wände der sixtinischen Kapelle dienen sollten. Diese

Tapeten werden noch heute in einem Sale des Vatikans aufbewahrt. Mit Ausnahme einer minder bedeutenden Darstellung (Paulus und Silas im Gefängnis während eines Erdbebens) ist die hier aufgestellte Folge der obigen gleich und auch in denselben Stoffen gleichzeitig in derselben Fabrik ausgeführt worden. Früher im Besitz Heinrichs VIII von England, bildete sie bis zum Tode Karls I eine der Hauptzierden des königlichen Palastes zu Whitehall. Bei der Versteigerung der Kunstschätze jenes Königs gelangte sie nach Spanien, von da 1823 nach England zurück, woselbst sie im Jahre 1844 angekauft worden ist.

1244. Der Tod des Ananias. Petrus, von acht Aposteln umgeben, spricht von einer erhöhten Bühne herab das göttliche Strafgericht über Ananias aus, welcher, im Vordergrunde zusammengestürzt, den Geist aushaucht.

1245. „Weide meine Schafe". Links Christus in lichten Gewändern, mit der Rechten auf den vor ihm knieenden Petrus, mit der Linken auf eine Herde Schafe in der Landschaft deutend. Ringsum die Apostel.

1246. Paulus und Barnabas in Lystra. Links vor einer Säulenhalle Paulus, welcher voll Entrüstung, dafs man ihnen als Göttern Opfer darbringen will, sein Kleid zerreifst. Hinter ihm Barnabas, Gott bittend, solchen Greuel von ihnen abzuwenden. Rechts das Wunder der Heilung des Lahmen. In der Architektur des Hintergrundes ein Standbild des Merkur, für den das Volk den Paulus genommen hatte.

1247. Der Zauberer Elymas mit Blindheit geschlagen. Links Paulus, welcher, mit erhobener Hand auf Elymas deutend, die Worte spricht: „Du sollst blind sein."

1248. Die Bekehrung des Paulus. Der vom Pferde gestürzte Paulus blickt am Boden liegend zu Christus empor, welcher ihm, von vier Engeln umgeben, erscheint.

1249. Paulus predigt zu Athen im Areopag. Links der auf der Höhe einiger Stufen stehende Paulus, die Arme in der Begeisterung der Rede erhoben. Hinter ihm drei Philosophen verschiedener Schulen. Zunächst im

Mittelgrunde mehrere Sophisten über den Inhalt der Rede in lebhaftem Streit.

1250. Die Steinigung des heiligen Stephanus. Der auf die Knie gesunkene Heilige blickt mit ausgebreiteten Armen zu Gott Vater und Christus empor, welche ihm in einer Glorie von drei Engeln erscheinen.

1251. Der wunderbare Fischzug. Petrus, in dem Schiffe zur Rechten, ist vor Christus in Erstaunen über das Wunder, das er erkennt, auf die Knie gefallen; hinter ihm sein Bruder Andreas. In dem zweiten Schiffe wird das überfüllte Netz emporgezogen.

1252. Die Heilung des Lahmen. Unter der Säulenhalle des Tempels von Jerusalem hat Petrus die Hand eines elenden Krüppels zu seinen Füssen, welcher voll Vertrauen zu ihm emporschaut, ergriffen und spricht zu ihm: „Stehe auf und wandele.“

**Eingangsraum a. Venetianische Schule des XVI. Jahrhunderts.**

326. Paolo Caliari, gen. Veronese (1528—1588; Verona und Venedig). Mittelbild eines Deckengemäldes: Jupiter, Juno, Cybele und Neptun.

327—330. Derselbe. Jedesmal drei Genien. Seitenfelder zu 326.

**Oberlichtsaal 1. Florentinische und Umbrische Schule des XV. Jahrhunderts.**

79 B. Luca Signorelli, gen. Luca di Cortona (1441 bis 1523; Umbr.-Tosk. Schule). Maria von Elisabeth begrüfst.

102. Sandro Botticelli (1446—1510; Florenz). Thronende Madonna von Engeln umgeben.

106 A. u. B. Derselbe. Simonetta, die Geliebte des Giuliano de' Medici; Giuliano de' Medici.

53 u. 54 A. Melozzo da Forlì (1438—1494; Urbino und Rom. Umbr.-Tosk. Schule). Allegorische Darstellung der Pflege der Wissenschaften am Hofe von Urbino.

— Aus dem Cyclus von Gemälden, der sich im herzoglichen Palast zu Urbino befand; zwei andere Stücke in der National-Gallery zu London. Der knieende Fürst auf No. 54 ist der Herzog Federigo da Montefeltro; die beiden Frauengestalten stellen vermutlich die Dialektik und die Astronomie dar.

204. Piero di Cosimo (1462—1521; Florenz). Anbetung der Hirten.

104A. Andrea del Verrocchio (1435—1488; Florenz). Maria mit dem Kinde. — Bei der Seltenheit der Gemälde des Meisters von besonderem Interesse.

79A. Luca Signorelli. Pan als Gott des Naturlebens und als Meister der Musik mit seinen Begleitern. — Charakteristisch für die Behandlung der antiken Mythologie im Sinne der Renaissance.

73. Piero Pollajuolo (geb. 1443, 1496 als verstorben angeführt; Florenz). Verkündigung. Im Hintergrunde das Arnothal mit der Stadt Florenz.

69. Fra Filippo Lippi (um 1406—1469; Florenz). Maria das Kind verehrend. — Ein Hauptbild des Meisters.

88. Domenico Ghirlandajo und Francesco Granacci (1449—1494 und 1477—1543; Florenz). Maria und Kind in der Herrlichkeit mit Heiligen.

129. Fiorenzo di Lorenzo (um 1440/50—1521; Perugia). Maria mit dem Kinde.

95. Fra Filippo Lippi. Maria als Mutter des Erbarmens.

1124. u. 1128. Sandro Botticelli. Venus. — Der hl. Sebastian.

96. Filippino Lippi (1457/8—1504; Florenz). Christus am Kreuze von Maria und Franciscus verehrt.

107. Piero di Cosimo. Venus, Amor und Mars.

106. Sandro Botticelli. Madonna mit den beiden Johannes.

59A. Vittore Pisano († 1451; Verona, Venedig). Anbetung der Könige. — Ein Hauptwerk aus der letzten Zeit des Meisters.

**Oberlichtsaal II. Oberitalienische Schulen des XV. Jahrhunderts.**

21. Domenico Ghirlandajo. Judith mit ihrer Magd. Datiert 1489.
4. Giovanni Bellini (um 1428—1516; Venedig). Beweinung Christi.
44. Bartolommeo Montagna (thätig um 1480—1523; Vicenza). Thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen.
51. Ambrogio da Fossano, gen. Borgognone (um 1450/60—1523; Mailand). Maria mit dem Kinde.
29. Andrea Mantegna (1431—1506; Padua und Mantua). Darstellung Christi (in Leimfarben; nachgedunkelt.)
111. Cosma Tura, gen. Cosmè (1432—1495; Ferrara). Thronende Maria mit dem Kinde und mit Heiligen. — Hauptwerk des Meisters.
23. Vittore Carpaccio (thätig 1470—1519; Venedig). Petrus segnet den hl. Stephanus und andere Gläubige zu Diakonen ein. Datiert 1511.
1170. Marco Zoppo (thätig um 1468—1498; Padua, Venedig, Bologna). Thronende Madonna zwischen vier Heiligen. — Hauptwerk des Meisters.
27. Mantegna. Maria mit dem Kinde. Auf dem gemalten Rahmen zwischen Cherubköpfen Engel mit den Leidenswerkzeugen.
112. Lorenzo Costa (1460—1535; Ferrara und Bologna). Darstellung Christi. Datiert 1502.
38. Luigi Vivarini (thätig 1464—1503; Venedig). Thronende Madonna mit Heiligen. — Hauptwerk aus des Meisters späterer Zeit (1501), im Wetteifer mit Giovanni Bellini.
9. Mantegna. Bildnis des Kardinals Luigi Scarampi.
90B. Leonardo da Vinci (1452—1519; Florenz und Mailand). Der auferstandene Christus zwischen den hl. Leonardo und Lucia (s. Abschnitt II).
79. Luca Signorelli. Zwei Flügelbilder eines Altars.
18. Antonello da Messina (um 1444—1493; Messina, Venedig). Bildnis eines jungen Mannes (s. Abschnitt II).

2. Giovanni Battista da Conegliano; gen. Cima (thätig 1489—1508; Venedig). Thronende Madonna mit Heiligen.

20. Marco Basaiti (thätig um 1490—1521; Venedig). Altartafel. Lünette: Maria mit dem Kinde und Heiligen; in den unteren Abteilungen: die hl. Hieronymus, Johannes der Täufer und Franciscus.

15. Gio. Batt. da Conegliano, gen. Cima. Markus heilt die verwundete Hand des Anianus.

139. Giovanni Santi (Vater Raphaels, thätig um 1468 bis 1494; Urbino). Thronende Maria zwischen vier Heiligen, links der Stifter knieend.

137A. Benedetto Bonfigli (um 1425—1496; Perugia). Maria mit dem Kinde zwischen zwei Engeln.

### Oberlichtsaal III. Italienische Schulen des XIV. und XV. Jahrhunderts.

1074A. Schule des Giotto. Giotto di Bondone (um 1266 bis 1337; Florenz, Padua und Rom). Kreuzigung. Neuerdings dem Meister selbst zugeschrieben.

1062A. Duccio di Buoninsegna (thätig um 1282—1320; Siena). Gemälde in drei Abteilungen. Mittelbild: Geburt Christi; Seitenbilder: die Propheten Jesaias und Hesekiel. — Predellastück von der grofsen Altartafel des Meisters, deren Hauptstücke sich noch im Dom von Siena befinden (s. Abschnitt II).

1130. Gentile da Fabriano (thätig um 1400—1450; Venedig, Florenz, Rom). Maria mit dem Kinde, mit Heiligen und dem Stifter.

1081A. Lippo Memmi thätig um 1317—1357; Siena). Maria mit dem Kinde.

1064. Bernardo da Firenze (thätig um 1332—1347; Florenz). Triptychon: Maria von Christus gekrönt; Geburt Christi; Christus am Kreuz (s. Abschnitt II).

46. Francesco Morone (1473/74—1529; Verona). Maria mit dem Kinde.

27A. Francesco Squarcione (1394—1474; Padua). Maria mit dem Kinde. — Aufser diesem nur noch ein beglaubigtes Werk des seltenen Meisters in der Galerie zu Padua.

103. Lorenzo di Credi (1459—1537; Florenz). Maria von Aegypten.

98. Raffaellino del Garbo (um 1466—1524; Florenz). Thronende Madonna mit Heiligen.

60B. Benozzo Gozzoli (1420—1498; Florenz und Pisa). Maria mit dem Kinde und Heiligen.

1077 u. 1077A. Pietro Lorenzetti (thätig um 1305—1348; Siena). Zwei Scenen aus dem Leben der hl. Humilitas. Gehören zu einem mehrteiligen Gemälde des Meisters, das sich, irrtümlich dem Buffalmacco zugeschrieben, in der Akademie zu Florenz befindet.

1040. Agnolo Gaddi († 1396; Florenz). Maria u. Kind.

1079 und 1080. Taddeo Gaddi (von 1300—1366; Florenz). Kl. Flügelaltar. Mittelbild: Maria mit dem Kinde und den Stiftern; ringsum die Apostel und zwei Heilige. Datiert 1334. Innere Flügel: Geburt Christi und Christus am Kreuz; darüber zwei Vorgänge aus der Legende des hl. Nikolaus von Bari. Äufsere Flügel: Christus zwischen Maria und Johannes; der H. Christoph mit dem Kinde; darüber die hl. Katharina und Margaretha.

5. Antonio Vivarini (thätig seit 1435, † 1470; Venedig). Anbetung der Könige.

1058. Derselbe. Leben der Maria in sechs Bildern.

58C. Masaccio (1401—1428; Florenz). Wochenstube einer vornehmen Florentinerin.

**Oberlichtsaal IV. Italienische Schulen des XVI. Jahrhunderts.**

213. Gaudenzio Ferrari (um 1481—1546/47; Mailand). Verkündigung. Aus der früheren Zeit des Meisters.

301. Tiziano Vecellio (1477—1576; Venedig). Bildnis eines jungen Mannes. — Früher dem Tintoretto

zugeschrieben; in Folge einer Restauration wurde die echte Bezeichnung Tizianus wieder sichtbar.

161. Derselbe. Der venetianische Admiral Giovanni Moro.

153. Lorenzo Lotto (um 1476—1555/56; Venedig und Bergamo). Bildnis eines Architekten.

338A. Agnolo Bronzino (1502—1572; Florenz). Bildnis des Ugolino Martelli.

249. Fra Bartolommeo della Porta (1475—1517; Florenz) und Mariotto Albertinelli (1474—1515; Florenz). Himmelfahrt der Maria; unten am Grabe sechs Heilige.

218. Antonio Allegri, gen. Correggio (1494—1534; Parma). Leda und Jupiter als Schwan. — 1755 durch Friedrich den Grofsen erworben.

216. Derselbe. Jo und Jupiter. Vorzügliche alte Kopie. — Das Original in der k. k. Galerie zu Wien.

243. Benvenuto Tisi, gen. Garofalo (1481—1559; Ferrara). Der büfsende Hieronymus. Datiert 1514 (vielleicht ursprünglich 1524).

259B. Sebastiano del Piombo (von 1485—1547; Venedig und Rom). Bildnis einer jungen Römerin. — Galt früher für ein Werk Raphaels und für das Bildnis seiner Geliebten, der Fornarina (s. Abschnitt II).

207. Gio. Ant. Boltraffio (1467—1516; Mailand). Die hl. Barbara.

**Kabinet V. Italienische Schulen des XVI. Jahrhunderts.**

125. Francesco Raibolini, gen. Francia (1450—1517; Bologna). Hl. Familie. — Frühes Werk des Meisters.

245A. Francesco Bigi, gen. Franciabigio (1482—1525; Florenz)? Bildnis eines jungen Mannes. — Unter dem Einflufs des Fra Bartolommeo.

248. Raffaello Santi (1483—1520; Perugia, Florenz und Rom). Maria mit dem Kinde. — Gen. Madonna di Casa Colonna. Unvollendet; um 1507/8.

245. Franciabigio. Bildnis eines jungen Mannes. — Datiert 1522.

109. Gio. Ant. Bazzi, gen. Sodoma (1477—1549; Sien und Rom). Caritas. — Aus der früheren Zeit de Meisters.

141. Raffaello Santi. Maria mit dem Kinde. — Unte dem Einflusse Peruginos (um 1501). Bekannt unter den Namen Madonna der Sammlung Solly.

247A. Derselbe. Maria mit dem Kinde und dem kleine Johannes dem Täufer. — Genannt Madonna del Duc di Terranuova. Um 1505. Das schönste Werk de Meisters in der Sammlung.

145. Derselbe. Maria mit dem Kinde und Heiligen. - Um 1502/3; unter dem Einflufs Peruginos.

219. Bernardino Luini (um 1475/80 bis nach 1533; Mai land). Geburt Christi.

**Kabinet VI. Italienische Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts**

32. Vincenzo Catena (thätig um 1495—1531; Venedig Bildnis des Grafen Raimund Fugger.

28. Giovanni Bellini. Der tote Christus zwischen zwe Engeln. — Schönes Jugendwerk unter dem Einfluf Mantegnas.

17. Gio. Batt. da Conegliano, genannt Cima. Mari mit dem Kinde.

11. Giovanni Bellini. Maria mit dem Kinde.

197B. Giacomo Palma d. Ä., gen. Palma Vecchio (ur 1480—1528; Venedig). Weibliches Bildnis. — Von be sonders guter Erhaltung.

320. Lorenzo Lotto. Bildnis eines jungen Mannes.

60A. Fra Giovanni da Fiesole, genannt Beato Ange lico, auch kurzweg Fiesole (1387—1455, Florenz un Rom). Das jüngste Gericht. Linker Flügel: das Para dies; rechter Flügel, unten: die Hölle. — Ein Haupt werk des Meisters (s. S. 63).

90. Raffaellino del Garbo. Maria und Kind mit Engeln

58A und B. Masaccio. Anbetung der Hirten und Mar tyrium der hl. Paulus und Petrus.

**Kabinet VII. Italienische und Französische Schule des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.**

474A. Antoine Watteau (1684—1721; Paris). Das Frühstück im Grünen.

468. 460. Derselbe. Die Französische Komödie. — Die Italienische Komödie.

494C. Jean-Baptiste Greuze (1725—1805; Paris). Kleines Mädchen. Datiert 1787. — Geschenk Ihrer Majestät der Kaiserin-Witwe Victoria.

448B. Claude Gellée, genannt Claude Lorrain (1600 bis 1682; Rom). Italienische Küstenlandschaft. Datiert 1642.

459A. Gio. Batt. Tiepolo (1696—1770; Venedig und Madrid). Verteilung des Rosenkranzes durch den H. Dominicus. — Entwurf zu dem Deckengemälde der Kirche Dei Gesuati zu Venedig.

489. Antoine Pesne (1683—1757; Berlin). Bildnis Friedrichs des Grofsen im Alter von 27 Jahren (gemalt 1739).

505B und C. Bernardo Belotto, genannt Canaletto (1720—1780; Venedig und Dresden). Der Marktplatz zu Pirna. — Das Oberthor von Pirna.

478A. Nicolas Poussin (1594—1665; Paris und Rom). Landschaft aus der römischen Campagna mit Mathäus und dem Engel (s. Abschnitt II).

426A. Carlo Maratti (1625—1713; Rom). Brustbild eines jungen Mannes. Gemalt 1663.

**Oberlichtsaal VIII. Venetianische Schule des XVI. Jahrhunderts.**

191. Paris Bordone (1500—1570; Venedig). Thronende Madonna mit Heiligen.

307A. Gio. Girolamo Savoldo (thätig um 1508—1568; Brescia und Venedig). Trauer um den Leichnam Christi.

197. Aless. Bonvicino, genannt Moretto (um 1498—1555; Brescia). Erscheinung der Maria und Elisabeth in der Glorie. Datiert 1541 (s. Abschnitt II).

182A und B. Andrea Meldolla, genannt Schiavone (1522—1582; Venedig). Berglandschaft mit Staffage: Nymphen

und Satyre mit Marsyas. — Waldlandschaft mit Staffage: Diana mit ihren Nymphen auf der Jagd.

299. Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1519—1594; Venedig), Bildnis eines Prokurators des hl. Markus.

197A. Palma Vecchio. Weibliches Bildnis.

151. Girolamo Romanino (um 1485—1566; Brescia). Der tote Christus von den Angehörigen betrauert.

190. Johannes Stephan von Calcar (um 1499—1546; Venedig und Neapel). Bildnis eines jungen Mannes.

160A. Tiziano Vecellio. Bildnis einer Tochter des Roberto Strozzi aus Florenz. Datiert 1542.

193A. Gio. Battista Moroni (um 1520/25—1578; Bergamo). Bildnis eines Gelehrten.

309. und 311. Paolo Caliari, gen. Veronese. Minerva und Mars; Apollo und Juno. — Gehören zu einer Folge von Gemälden aus dem Kaufhause der Deutschen zu Venedig.

307. Gio. Girolamo Savoldo. Die Venetianerin (früher hl. Magdalena genannt).

310. Jacopo Robusti, genannt Tintoretto. Luna mit den Horen.

163. Tiziano Vecellio. Bildnis des Künstlers im Alter von etwa 75 Jahren.

237. Sebastiano del Piombo. Der tote Christus von Joseph von Arimathia und Magdalena betrauert.

259A. Derselbe. Bildnis eines Ritters des Calatrava-Ordens.

166. Tiziano Vecellio. Des Künstlers Tochter Lavinia. — Berühmtes Bild des Meisters aus seiner späteren Zeit.

**Oberlichtsaal IX. Italienische, Spanische und Französische Schule des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.**

372A. Agostino Caracci (1557—1602; Bologna). Weibliches Bildnis. — Datiert 1598.

373. Guido Reni (1575—1642; Bologna und Rom). Die Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste. — Aus der früheren Zeit des Meisters.

441. Luca Giordano, gen. Fapresto (von 1632—1705; Neapel). Das Urteil des Paris.

13A. Diego Velazquez (1599—1660; Sevilla und Madrid). Der Feldhauptmann Aless. del Borro, als Sieger über Urban VIII auf die Fahne der Barberini tretend.

84A. Nicolas Largillière (1656—1746; Paris). Bildnis seines Schwiegervaters, des Landschaftsmalers Jean Forest.

471. Charles Lebrun (1619—1690; Paris). Bildnis des Eberhard Jabach von Köln und seiner Familie (s. II.).

54A. Giovanni Paolo Panini (1695—1758; Rom und Paris). Ansicht von antiken Bauten Roms. — Datiert 1735.

353. Michelangelo Amerighi, genannt Caravaggio (1569—1609; Rom und Neapel). Grablegung Christi.

372. Annibale Carracci (1560—1609; Bologna und Rom). Landschaft.

59B. Gio. Batt. Tiepolo. Martyrium der hl. Agatha.

413D. Velazquez. Don Antonio, Hofzwerg Philipps IV von Spanien. — Original-Wiederholung im Museo del Prado zu Madrid.

421. Salvator Rosa (1615—1673; Neapel). Stürmische See.

413C. Velazquez. Bildnis der Schwester Philipps IV, Maria Anna, Gemahlin Kaiser Ferdinands III.

414. Bart. Estéban Murillo (1618—1682; Sevilla). Der hl. Antonius mit dem Christkinde. — Ein Hauptwerk des Künstlers.

404A. Franzisco Zurbaran (1598—1682; Sevilla und Madrid). Der hl. Bonaventura verweist den Hl. Thomas von Aquino auf den Gekreuzigten als die Quelle alles Wissens. Datiert 1622. — Ein Hauptwerk aus der frühen Zeit des Meisters.

413E. Velazquez. Bildnis der Gattin des Künstlers (s. Abschnitt II).

478A. François Millet (1642—1679; Paris). Italienische Landschaft.

381. Caravaggio. Der überwundene Amor.

465. Pierre Mignard (1612—1695; Rom und Paris). Bildnis der Maria Mancini, Nichte des Kardinals Mazarin.

478 u. 467. Nicolas Poussin. Helios und Phaëton mit Saturnus und den vier Jahreszeiten. — Jupiter als Kind von der Ziege Amalthea genährt.

294. Antoine Pesne. Der Kupferstecher G. F. Schmidt mit seiner Gattin. Datiert 1748.

266. Eustache Lesueur (1616—1655; Paris). Der hl. Bruno in seiner Zelle.

405. Joost Suttermans (1597—1681; Florenz). Weibliches Bildnis. — Früher dem Murillo zugeschrieben.

**Korridor X. Italienische, Spanische und Französische Schule des XVI.—XVII. Jahrhunderts.**

262. Benvenuto Tisi, gen. Garofalo. Grablegung Christi. — Nach einer Zeichnung Raphael's.

122. Francesco Francia. Maria mit dem Kinde und Heiligen. Datiert 1502.

363. Guido Reni. Mater dolorosa.

420. Giovanni Battista Salvi, gen. Sassoferrato. Grablegung Christi.

Der Besucher geht nun zurück durch die Säle IV, II und I, wieder durch den Vorraum a und gelangt sodann zu der zweiten Hauptgruppe (westlicher Flügel).

**Oberlichtsaal XI. Deutsche und Niederländische Schule des XIV.—XVI. Jahrhunderts.**

389. Lucas Cranach d. Ä. (1472—1553; Wittenberg). Der Kardinal Albrecht von Brandenburg als hl. Hieronymus. Datiert 1527.

593. Lucas Cranach d. Ä. Der Jugendbrunnen. Dat. 1546.

533 u. 539. Dierick Bouts (1400?—1475; Löwen). Elias in der Wüste. Feier des Passahfestes. — Bildeten zusammen den einen Flügel des Altarwerkes, dessen Mittelbild sich in der Peterskirche zu Löwen befindet; die beiden Bilder des zweiten Flügels in der Pinakothek zu München.

535. Roger van der Weyden (1400—1464; Brüssel, s. Abschnitt II). Flügelaltar: Anbetung des Kindes; Sibylle von Tibur; der Stern erscheint den Königen aus dem Morgenlande. — Hauptwerk aus der mittleren Zeit des Meisters.

638D. Albrecht Altdorfer (1480—1538; Regensburg, s. Abschnitt II). Kreuzigung. (Abschied der Angehörigen Christi von der Richtstätte). — Neuerdings durch Vermächtnis erworben.

596A. Hans von Kulmbach († 1422; Nürnberg, s. Abschnitt II). Anbetung der Könige. Datiert 1511.

606A. Bartholomäus Zeitblom (thätig 1468—1516; Ulm). Das Schweifstuch der Veronika. — Staffelbild eines Altarwerkes (in der Galerie zu Stuttgart).

584. Hans Burckmair (1473/74—1531; Augsburg). Hl. Familie. Datiert 1511.

556. Christoph Amberger (um 1500—1560/61; Augsburg). Bildnis Kaiser Karls V. Im Alter von 32 Jahren.

1216A. Westfälische Schule (Soest; um 1200—1230). Altaraufsatz. Christus vor Kaiphas; Kreuzigung; die Marien am Grabe. Aus der Wiesenkirche zu Soest. Eines der ältesten deutschen Tafelgemälde (s. Abschitt II).

1207—1210. Nürnberger Meister um 1400. Flügel eines Altars: Maria mit dem Kinde; der hl. Petrus Martyr; Elisabeth von Thüringen; Johannes d. T. — Aus der alten Katharinenkirche zu Nürnberg. Ein Hauptwerk der alten Nürnberger Schule, neben den Schulen von Köln und Prag die bedeutendste des Mittelalters in Deutschland.

1238. Kölnischer Meister um 1400. Flügelaltar: Maria mit dem Kinde und hl. Frauen. — Hervorragendes Werk in der Art des Meisters Wilhelm von Köln.

1235. Meister der Liversberger Passion (dessen datierte Werke von 1463—1480 reichen; Köln). „Maria im Gartenzwinger".

**Oberlichtsaal XII. Niederländische und Vlämische Schule des XVI. und XVII. Jahrhunderts.**

608. Joachim de Patinir († 1524; Antwerpen). Ruhe auf der Flucht nach Aegypten.

573. Gerard David († 1532; Brügge). Christus am Kreuze, von den Angehörigen beklagt.

529A u. B. Petrus Christus (thätig um 1444—1472; Brügge). Verkündigung und Geburt Christi. — Jüngstes Gericht.

528. Jan van Eyck (nach 1380—1440; Gent, Haag und Brügge, s. S. 65). Bildnis Christi als König der Könige. Datiert 1438.

574B. Quinten Massys (1460—1530; Löwen und Antwerpen). Der H. Hieronymus in der Zelle.

585A. Antonis Mor (1512 bis um 1578; Madrid, Utrecht). Die Utrechter Domherren Cornelius van Hoorn und Antonis Taets. Datiert 1544. — Frühestes bekanntes Bild der Mor.

561. Quinten Massys. Thronende Maria mit dem Kinde.

644. Jan van Scorel (1495—1562; Utrecht und Rom). Cornelisz Aerntz van der Dussen, Sekretär der Stadt Delft im Jahre 1550.

832. Cornelis de Vos (um 1585—1651; Antwerpen). Die Töchter des Malers.

785. Petrus Paulus Rubens (1577—1640; Antwerpen). Perseus befreit Andromeda. — Um 1614.

776B. Rubens. Bacchanal (der trunkene Silen mit seinem Gefolge). — Ein Hauptwerk des Meisters aus seiner mittleren Zeit, vermutlich unter Mitwirkung seines Schülers A. van Dyck gemalt.

776C. Rubens. Andromeda. — Meisterwerk des Künstlers aus seiner letzten Zeit (s. Abschnitt II).

770. Antonius van Dyck (1590—1641; Antwerpen und London). Verspottung Christi. — Wie No. 794 u. 799 aus der früheren Zeit des Meisters; unter dem Einfluſs und im Wetteifer mit Rubens gemalt. Durch Friedrich den Groſsen erworben.

844. Peeter Meert (1619—1669; Brüssel). Der Rheder und seine Gattin. — Hauptwerk des seltenen Meisters.

774. Rubens. Diana auf der Hirschjagd. — Die Tiere von Frans Snyders. Gemalt nach 1630; bis zum Tode des Künstlers in seinem Hause aufgestellt.

753A. u. B. Thomas de Keijser (1596/7—1667; Amster-

dam). Corn. de Graef, Bürgermeister zu Amsterdam, und seine Gattin Cat. Hooft.*)

781. Rubens. Helena Fourment, Rubens zweite Gattin als H. Cäcilia. — Ein Hauptwerk aus der letzten Zeit des Meisters.

783. Rubens. Auferweckung des Lazarus. — Aus des Meisters mittlerer Zeit, vermutlich unter Mitwirkung seines Schülers A. van Dyck gemalt.

798H. Rubens. Der hl. Sebastian. — Ganz von der Hand des Meisters; um 1612 gemalt.

831. Cornelis de Vos. Bildnis eines Ehepaares auf der Terrasse seines Landhauses. Datiert 1629.

776A. Rubens. Neptun und Amphitrite (oder Libye?), von Geschöpfen des Meeres und Landes umgeben. — Aus der früheren Zeit des Meisters (s. Abschnitt II.)

798G. Rubens. Die Eroberung von Tunis durch Kaiser Karl V. — Unfertig.

866E. David Teniers d. J. (1610—1690; Antwerpen und Brüssel). Neptun und Amphitrite. — Die beiden Hauptfiguren kopiert aus dem Bilde von Rubens No. 776 A

857. Teniers d. J. Der Künstler mit seiner Familie.

780. Rubens. Maria mit dem Kinde und Heiligen. — Original-Skizze zu dem Altarbilde in der Augustiner-Kirche zu Antwerpen.

### Kabinet XIII. Deutsche und Niederländische Schule des XV. und XVI. Jahrhunderts.

664A. Adam Elsheimer (1578—1620; Frankfurt a. M. und Rom). Landschaft mit der badenden Nymphe.

664C. Derselbe. Landschaft mit Johannes d. T.

532. Petrus Cristus. Bildnis einer Talbot (angeblich).

528B. Hans Memling (vor 1430 (?)—1494; Brügge). Maria mit dem Kinde.

---

*) Wo die hier angeführten Lebensdaten von den auf den Etiketten oder im Gemälde-Verzeichnis von 1883 angegebenen Daten abweichen, sind dieselben auf Grund neuester Forschungen verändert.

530. Schule des Hugo van der Goes (thätig 1465—1482; Gent). Verkündigung. — Eine etwas gröfsere Wiederholung in der Münchener Pinakothek.

525A. Jan van Eyck. Der Mann mit den Nelken. — Von grofser Vollendung.

549A. Roger van der Weyden (s. oben). Maria mit dem Kinde.

523A. Jan van Eyck. Bildnis des Giovanni Arnolfini, Tuchhändler in Brügge als Vertreter eines Hauses von Lucca. — Dieselbe. Persönlichkeit, um einige Jahre jünger, auf dem schönen Bilde des Meisters von 1434 in der National-Gallery zu London, das den Kaufherrn Hand in Hand mit seiner Gattin darstellt. — Erworben 1886.

525C. Jan van Eyck. Maria mit dem Kinde in der Kirche. — Spätere Wiederholungen in der Galerie zu Antwerpen und in der Sammlung Doria zu Rom.

633A. Niederländischer Meister um 1520—1540. Bildnis eines jungen Mannes. — Vermutlich von Joos van Cleve (thätig in Antwerpen um 1511—1540). — Eine Kopie von Rubens' Hand in der Pinakothek zu München.

545. Roger van der Weyden. Bildnis Karls des Kühnen von Burgund.

529. Nachfolger des Hans Memling um 1490. Thronende Maria mit dem Kinde.

1202. Jan van Scorel. Bildnis der Agathe von Schoenhoven (der Geliebten des Meisters).

**Kabinet XIV. Deutsche und Niederländische Schule des XV.—XVI. Jahrhunderts.**

638C. Albrecht Altdorfer (s. oben). Landschaft mit der Darstellung des Sprüchworts: Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schlepppe. Datiert 1531.

586C. Hans Holbein d. J. (1497—1543; Basel und London s. Abschnitt II). Bildnis eines jungen Mannes. Datiert 1533.

578. Meister des Todes Mariä (thätig um 1515—1530 Köln, s. Abschnitt II). Flügelaltar: Anbetung der Könige; die hl. Katharina und Barbara.

582 u. 587. Georg Pencz. (1500—1550; Nürnberg). Der Maler Erhard Schwetzer von Nürnberg und seine Gattin. Datiert 1544.

603A. Hans Baldung, gen. Grien (um 1478—1545; Strafsburg, s. Abschnitt II). Flügelaltar: Anbetung der Könige; die hl. Georg und Mauritius. Aus dem Jahre 1507.

586. Hans Holbein d. J. Jörg Gisze, Baseler Kaufherr im Stalhof zu London. Datiert 1532. — Ein Hauptwerk des Meisters.

586B. Hans Holbein d. J. Männliches Bildnis. Datiert 1541.

638B. Albrecht Altdorfer. Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Datiert 1510.

588. Bartholomäus Bruyn (1493—1556/57; Köln). Johannes von Ryht, Bürgermeister von Köln. Datiert 1525.

534A. Roger van der Weyden. Flügelaltar. Anbetung des Kindes; Beweinung Christi; Christus erscheint der Maria. — Frühestes bekanntes Bild des Meisters.

583. Christoph Amberger. Der Kosmograph Sebastian Münster. Datiert 1552. — Wohl das beste Bild des Meisters.

512—523. Eingelassen in die Scheidewand beider Kabinette (s. daher die Rückseiten im Kabinet XV). Hubert van Eyck (1366—1426; Gent) und Jan van Eyck. Sechs Flügel des berühmten Genter Altarwerkes: Anbetung des Lammes, das epochemachende Hauptwerk der älteren Niederländischen Schule. Das untere Mittelbild nebst den darüber befindlichen Einzelfiguren von Gott Vater (oder Christus) Johannes und Maria ist noch in der Kirche S. Bavo zu Gent, während die beiden oberen äufsersten Flügel mit Adam und Eva in die Galerie zu Brüssel gekommen sind. Der Altar wurde im Auftrag des Jodocus Vydt und seiner Gattin Isabella Burluut für deren Kapelle in der Kirche S. Johann (jetzt S. Bavo) von Hubert van Eyck entworfen und zum gröfseren Teile ausgeführt, dann von dem jüngeren Bruder Jan vollendet (1432). Das ganze Altarwerk, welches aus 12 Tafeln in zwei Reihen

besteht, zeigt, geöffnet, in der oberen Reihe die Herrlichkeit des Himmels, in der unteren die Anbetung des Lammes mit den herzuströmenden Scharen der Völker; wenn geschlossen, oben die Verkündigung und zwei Sibyllen, unten die Standbilder der beiden Johannes und die Bildnisse der Stifter. Die in Berlin befindlichen Flügel, aus der Sammlung Solly stammend, der sie für 100,000 Franken vom Kunsthändler Nieuwenhuys in Brüssel gekauft hatte, sind:

aus der oberen Reihe: 514. Die singenden Engel; Rückseite: 520. Der Engel Gabriel, darüber der Prophet Zacharias. 515. Die musizierenden Engel; Rückseite: 521. Maria, darüber der Prophet Micha;

aus der untern Reihe: 513. Die Streiter Christi; Rückseite: 519. Der Stifter Jodocus Vydt. 512. Die gerechten Richter; Rückseite: 518. Johannes der Täufer. 516. Die heiligen Einsiedler; Rückseite: 522. Bildnis der Isabella Burluut. 517. Die heiligen Pilger; Rückseite: 523. Johannes der Ev. — Das Hauptwerk der nordischen Malerei, in welchem die neue Technik der Oelmalerei in ihrer ersten konsequenten Durchbildung und mit kaum wieder erreichter Meisterschaft hervortritt. — Alte Kopieen des unteren und oberen Mittelbildes von Michiel van Coxie (1499—1592; Mecheln und Brüssel): Nr. 524. Anbetung des Lammes, datiert 1558 im Kab. XV Nr. 525. Gott Vater (oder Christus als Himmelskönig).

**Kabinet XV. Deutsche und Niederländische Schule.** (wie oben).

518—525. Hubert und Jan van Eyck. Die Rückseiten von 512—517 im Kabinet XIV (s. oben).

557C. Albrecht Dürer (1471—1528; Nürnberg). Männliches Bildnis, mutmaſslich Kurfürst Friedrich den Weisen von Sachsen darstellend. In Wasserfarben ausgeführt, wahrscheinlich im J. 1496.

584A. Lucas Jacobsz, gen. Lucas van Leyden (1494 bis 1533; s. Abschnitt II). Der hl. Hieronymus in Buſs-

übung. — Eines der seltenen ächten Gemälde des als Kupferstecher besonders einflufsreichen Meisters.

557D. Albrecht Dürer. Bildnis des Nürnberger Ratsherrn Jacob Muffel. Bez. 1526. — Eines der besten Bildnisse des Meisters.

534B. Roger van der Weyden. Flügelaltar: Geburt Johannes d. T.; Taufe Christi; Enthauptung des Johannes. Kleinere Wiederholung im Museum Staedel zu Frankfurt a. M.

557E. Albrecht Dürer. Bildnis des Nürnberger Ratsherrn Hieronymus Holzschuher. Datiert 1526. — Wohl das schönste Bildnis des Meisters.

574A. Lucas van Leyden. Die Schachpartie. — Bemerkenswert als frühe rein sittenbildliche Darstellung.

**Kabinet XVI. Niederländische Schule des XVI. Jahrhunderts. Vlämische Schule des XVII. Jahrhunderts.**

798K. Rubens. Beweinung Christi. Aus der früheren Zeit des Meisters.

866C. David Teniers d. J. Vlämische Kirmefs. Datiert 1640.

765. Jan Brueghel, gen. Sammetbrueghel (1568—1625 Antwerpen). Landschaft mit dem hl. Hubertus; letzterer von der Hand des Rubens.

763. Rubens. Bildnis eines Kindes des Künstlers. — Sein jüngerer Sohn aus erster Ehe. Um 1619.

782. Antonius van Dyck. Thomas François de Carignan, Prinz von Savoyen. Datiert 1634.

856. David Teniers d. J. Die Puffspieler. Datiert 1641.

688A. Jan Brueghel. Blumenstraufs.

853H. Adriaen Brouwer (um 1605—1638; Haarlem, Amsterdam und Antwerpen). Landschaft.

813A. Govert Flinck (1615—1660; Amsterdam). Bildnis einer jungen Dame. Datiert 1641.

828H. Rembrandt van Rijn (1607—1669; Leiden und Amsterdam). Joseph wird bei Potiphar von dessen Frau verklagt. Datiert 1655. — Gehört zu den schönsten Werken des Meisters.

898. Emanuel de Witte (1607—1692; Amsterdam). Das Innere einer Kirche. Datiert 1667.

885F. Jacob van Ruisdael (1628/29—1682; Haarlem und Amsterdam). Dorf an bewaldetem Hügel. — Neuere Erwerbung.

**Kabinet XVII. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.**

805. Rembrandt van Rijn. Die Frau des Tobias mit der Ziege. Datiert 1645. — Ausgezeichnet durch Feinheit des Helldunkels und des Ausdrucks.

948B. Willem Kalf (1621/22—1693; Amsterdam). Stillleben von Früchten und Gefäfsen.

808 u. 810. Rembrandt. Selbstbildnis. Beide datiert 1634.

842B. Aart van der Neer (1603—1677; Amsterdam. Mondschein-Landschaft.

901C. Salomon van Ruisdael (Meister seit 1623, † 1670; Haarlem). Holländische Landschaft. Datiert 1631.

820B. Pieter de Hooch (1630 bis nach 1677; Amsterdam und Delft). Innenleben in Holland (Mutter an der Wiege ihres Kindes). — Eines der schönsten Werke der Holländischen Genremalerei.

974A. Jan Weenix (1640—1719; Amsterdam). Toter Hase und Vögel.

806. Rembrandt. Der Traum Josephs. Datiert 1645.

1001. Jan Weenix. Ein Blumenstraufs.

801F. Frans Hals d. Ä. (um 1580/81—1666; Haarlem). Bildnis eines Edelmannes. Datiert 1625.

874A. Cornelis de Heem (1631—1695; Antwerpen). Stillleben von Früchten.

896. Nicolaas Berchem (1620—1683; Haarlem und Amsterdam). Der Halt an der Schmiede.

919B. Jan Weenix. Stillleben von totem Wild. — Treffliches Werk des Meisters. Erworben 1887.

760B. u, 750C. Thomas de Keijser. Ehepaar mit Sohn und Tochter, als Stifter eines Altarwerkes dargestellt. Datiert 1628.

828E. Rembrandt. Susanna mit den beiden Alten. Bez. und datiert 1647. — Ein Hauptwerk des Meisters aus seiner mittleren Zeit. Neue Erwerbung.

893. Jacob von Ruisdael. Landschaft mit Bauernhaus. Datiert 1653.

**Kabinet XVIII. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.**

912B. Jan van der Meer van Delft (1633—1675). Die junge Dame mit dem Perlenhalsband.

885D. Jacob van Ruisdael. Ansicht des Damplatzes zu Amsterdam. — Seltenes Architekturbild des Meisters. Die Figuren von Eglon van der Neer.

886. Meindert Hobbema (1638—1709; Amsterdam). Landschaft.

812. Rembrandt. Rembrandts Gattin Saskia (van Ulenburgh). Datiert 1643 (ein Jahr nach dem Tode der Saskia).

801A. Frans Hals d. Ä. Singender Knabe.

905A. Frans Hals d. J. (thätig um 1637—1669; Haarlem). Stillleben. Datiert 1640.

848E. und F. Karel du Jardin (1622—1678; Amsterdam). Der Morgen, der Abend; italienische Landschaften.

791E. Gerard Ter Borch (1617—1681; Deventer). Männliches Bildnis.

861G. Aalbert Cuijp (1620—1691; Dordrecht). Frühlingslandschaft.

872A. Paulus Potter (1625—1654; Delft, Haag, Amsterdam). Aufbruch zur Jagd im „Bosch" beim Haag.

801H. Frans Hals d. Ä. Bildnis des Tijman Oosdorp. Gemalt 1656. — Aus der späteren Zeit des Künstlers.

**Kabinet XIX. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.**

967A. Hendrik Martensz Sorgh (1611—1669/70; Rotterdam). Bauernschlägerei.

885E. Jacob van Ruisdael. Fernsicht von den Dünen bei Overveen. — Ähnlich wie 885G, (Kab. XX) von noch gröfserem Schmelz der malerischen Behandlung.

741A. u. B. Adriaan van de Venne (1589—1662; Haag). Der Sommer und der Winter. Landschaften mit Staffage. Datiert 1614. — Gehören zu den besten Werken des namentlich für die Entwicklung der Holländischen Landschaft bedeutsamen Meisters.

801C. Frans Hals d. Ä. Hille Bobbe, die Hexe von Haarlem. — Aus der späteren Zeit des Künstlers.

865C. Jan van Goijen (1596—1656; Leyden und Haag). Winterlandschaft. Datiert 1650. — Das beste Werk des Künstlers in der Sammlung.

903A. Adriaan van de Velde (1635/6—1672; Amsterdam). Kühe auf der Weide. Datiert 1658.

795C. Jan Steen (1626—1679; Leyden und Haarlem). Lockere Gesellschaft.

828F. Rembrandt van Rijn. Die Vision Danaels. Um 1650. — Im malerischen Ausdruck der Empfindung eines der Meisterwerke des Künstlers. Neue Erwerbung.

905. Jacob van Walscapele (thätig um 1665—1717; Amsterdam). Gehänge von Blumen und Früchten.

791A. u. B. Gerard Ter Borch. Bildnisse des Herrn van Marienburg, Oheims des Malers (geb. 1592), und seiner Frau Gertrud, letztere eine geborene Ter Borch.

855B. Adriaan van Ostade (1610—1685; Haarlem). Die Bauernschänke. — Aus des Künstlers mittlerer Zeit unter Rembrandts Einflufs (um 1648).

796C. (Angeblich) Jan van der Meer (van Delft). Das Landhaus. — Nach neuerer Forschung nicht vom Delft'schen Vermeer, sondern von Dirk Jan van der Laen (1759—1829; Zwolle).

**Kabinet XX. Holländische Schule des XVII. u. XVIII. Jahrhunderts.**

861B. Aalbert Cuijp. Flufslandschaft. — Aus der besten Zeit des Meisters.

922B. Adriaan van de Velde. Holländische Flufslandschaft. — Ein Hauptwerk des Künstlers aus seiner früheren Zeit.

845. Hendrik Mommers (1623—1697; Haarlem). Landschaft mit Hirten. — Hauptwerk des Meisters.
828B. Rembrandt van Rijn. Junge Frau (Hendrikje Jaghers) am Fenster. — Aus des Künstlers letzter Zeit.
810D. Jan van der Meer van Haarlem (1628—1691). Dünen.
766. Frans Hals d. Ä. Bildnis eines jungen Mannes. Datiert 1627.
767. Frans Hals d. Ä. Der Prediger Joh. Acronius. Dat. 1627.
885B. Jacob von Ruisdael. Bewegte See.
801G. Frans Hals d. Ä. Die Amme mit dem Kinde. — Aus der Blütezeit des Künstlers (etwa 1635).
985. Gillis d'Hondecoeter (thätig um 1609—1638; Utrecht und Amsterdam). Im Hochgebirge.
972A. u. B. Jan van Huijsum (1682—1749; Amsterdam). Blumensträufse. — Gehören zu den besten Werken des Meisters.
835. Allart von Everdingen (1621—1675; Haarlem und Amsterdam). Waldesabhang.
885G. Jacob von Ruisdael. Haarlem von den Dünen bei Overveen gesehen. — Aus seiner besten Zeit.
828A. Rembrandt van Rijn. Bildnis eines Rabbiners.

**Oberlichtsaal XXI. Vlämische und holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.**

793. Gerard Ter Borch. Der Schleifer und seine Familie.
840. Aart van der Neer. Brand einer holländischen Stadt.
800 u. 801. Frans Hals d. Ä. Männl. u. weibl. Bildnis.
802. Rembrandt. Simson bedroht seinen Schwiegervater, der ihm seine Frau vorenthält. Datiert 163..
858. Abraham van den Tempel (1622/23—1672; Leyden und Amsterdam). Ein Edelmann mit Gattin. — Ein Hauptwerk des Meisters.
791. Gerard Ter Borch. „Die väterliche Ermahnung." Diese herkömmliche Bezeichnung trifft den Vorgang nicht: ein junger Offizier im Gespräch mit zwei jungen Damen. — Original-Wiederholung im Museum zu Amsterdam.

899. Philips Wouwerman (1619—1668; Haarlem). Die Reitschule.

798F. Rubens. Studie zu einem Apostel. — Von grofsartiger Auffassung und meisterlicher Breite der Behandlung. Nach neuerer Forschung nicht von Rubens, sondern von Antonius van Dyck (s. Abschnitt II).

778. Antonius van Dyck. Beweinung Christi. — Gemalt nach der Rückkehr des Meisters aus Italien, unter dem Einflusse Tizians.

976. Daniel Seghers (1590—1661; Antwerpen). Blumengewinde um ein Steinrelief.

883A. Jan Fyt (1611—1681; Antwerpen). Hunde bei erlegtem Wild. Datiert 1640.

790. Antonius van Dyck. Die Kinder König Karls I. von England. Datiert 1637, Mit Hilfe von Schülern ausgeführt. — Wiederholung in der Galerie zu Windsor.

967. Jan Fyt. Diana mit ihrer Meute neben erlegtem Wild. — Diana ist von der Hand des Erasmus Quellinus (1607—1678; Antwerpen).

821A. Philips de Koninck (1619—1688; Amsterdam). Holländische Flachlandschaft (das Mündungsgebiet der Maas). — Treffliches Werk des auf dem Kontinent seltenen Meisters. Erworben 1887.

878. Frans Snyders (1579—1657; Antwerpen). Der Hahnenkampf. Datiert 1615.

906. Jan Davidsz de Heem (1606—1683/84; Utrecht und Antwerpen). Gehänge von Blumen und Früchten.

901B. Salomon van Ruisdael. Holländische Flachlandschaft. Datiert 1656.

695. Barth. van Bassen (thätig 1613—1652; Delft, Antwerpen, Haag). Das Innere einer Kirche. Die Figuren von Frans Francken d. J. (1581—1642; Antwerpen). — Datiert 1624.

863. Jan Both (um 1610—1652; Rom und Utrecht). Italienische Landschaft mit rastender Jagdgesellschaft. Datiert 1650.

906B. Jan Davidsz de Heem. Gehänge von Blumen und Früchten.

769. Thomas de Keijser. Familienbildnis.

895. Ludolf Bakhuisen (1631—1708; Amsterdam). Leicht bewegte See. Datiert 1664. — Gutes frühes Werk.

824. G. Horst (thätig um 1640—1650). Scipio giebt ein gefangenes Mädchen ihrem Bräutigam, dem Häuptling der Celtiberer Allucius, zurück und überläfst ihm das von ihren Eltern dargebotene Lösegeld. — Hauptwerk dieses sehr selten vorkommenden Schülers von Rembrandt, im Anschluss an dessen mittlere Zeit.

807. Derselbe. Isaak segnet den als Esau verkleideten Jakob.

875A. Jan van de Capelle (thätig von 1650—1674 in Amsterdam). Stille See. Treffliches Werk des Meisters.

792. Gabriel Metsu (1630—1667; Amsterdam). Familie des Kaufmanns Gelfing.

795. Jan Steen. Der Wirtshausgarten; zur Linken an einem Tische der Maler selbst, einen Häring sich zubereitend.

### Korridor XXII. Holländische und Vlämische Schule des XVII. Jahrhunderts.

884A. Adriaan van de Velde. Waldlandschaft mit Herde. Datiert 1668.

884. Jacob van Ruisdael. Bewegte See bei aufsteigendem Wetter; in der Ferne Amsterdam.

758A. Antonis Palamedesz, gen. Stevaerts (um 1601 bis 1673; Delft). Gesellschaft beim Mahle.

836. Nicolaas Berchem. Winterlandschaft.

859. David Teniers d. J. Versuchung des H. Antonius. Datiert 1647. — Das Hauptwerk unter den häufigen derartigen Darstellungen des Meisters.

859B. Nicolaas Maes (1632—1693; Dordrecht und Amsterdam). Das Schweineschlachten. — Aus der früheren Zeit des Meisters.

V.

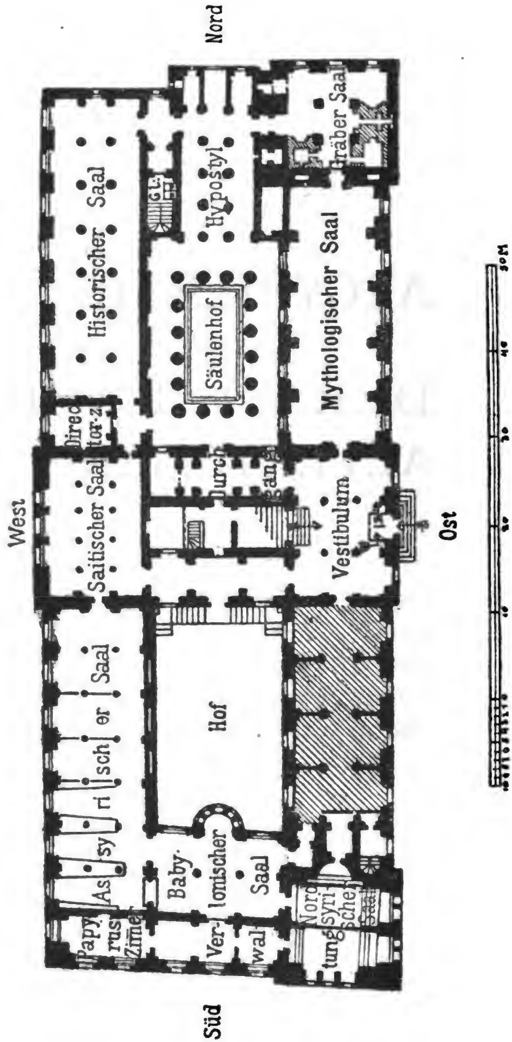
# AEGYPTISCHE
# UND
# VORDERASIATISCHE
# ALTERTÜMER.

---

*Verzeichnis der ägyptischen Altertümer und Gipsabgüsse. 6. Aufl. Berlin 1886. Preis 60 Pfennig.*

*Die ägyptischen Wandgemälde, 37 Tafeln nebst Erklärung. 3. Aufl. Berlin 1882. Quer-Fol. Preis 6 Mark.*

*Der Text allein. 5. Aufl. 1886. Preis 30 Pfennig.*


Nord
West
Ost
Süd
Historischer Saal
Hypostyl
Gräber Saal
Säulenhof
Mythologischer Saal
Saitischer Saal
Vestibulum
Hof
Baby-lonischer Saal
Papy-rus Zimer
Ver-waltung

## A. Aegyptische Altertümer.

Die Aegyptischen Sammlungen befinden sich zur Zeit infolge des Hinzutretens neuer Abteilungsräume in der Umstellung. Doch wird die Verwaltung bestrebt sein, auch während dieser Zeit die Sammlungsräume, soweit als irgend möglich, dem Publikum zugänglich zu erhalten.

Die vereinigten Sammlungen des Generals von Minutoli (1823 angekauft), des Herrn Passalacqua (1827), des französischen Generalkonsuls Drovetti (1837) und des Herrn Saulnier (1839) waren früher im Monbijou aufgestellt und wurden 1848 in das neue Museum übertragen. Der Umbau der ägyptischen Räume und die Aufstellung der Denkmäler in demselben fiel günstiger Weise zusammen mit der Rückkehr der von König Friedrich Wilhelm IV. in den Jahren 1842 bis 45 nach Aegypten und Aethiopien gesendeten wissenschaftlichen Expedition unter Führung des Prof. Lepsius († 1884), so dafs die im ägyptischen Stile entworfene Architektur und die Wandmalereien nach Angabe und mit Hilfe der Mitglieder der Expedition ausgeführt werden konnten. Die grofsen Steinsarkophage und die kleinen Gegenstände in den Schaukästen gehören gröfstentheils den früheren Sammlungen an. Die von der preufsischen Expedition zurückgebrachten Denkmäler füllen zur Zeit hauptsächlich den Gräbersaal (No. II. auf dem Plane) und den historischen Saal (No. V.) Bei ihrer Auswahl waltete durchgängig der historische und kunsthistorische Standpunkt vor. Derselbe Standpunkt konnte bei der Anlage und Vermehrung der Gipssammlung noch strenger festgehalten werden und ist auch, soweit es die bisherigen Raumverhältnisse gestatteten, bei der Aufstellung der Altertümer

beobachtet worden. Bei der neuen Anordnung der Sammlung soll diese geschichtliche Anordnung noch konsequenter durchgeführt werden.

Auch in der Folgezeit hat die Sammlung noch wichtige Erwerbungen gemacht, vornehmlich durch die freundliche Unterstützung der Herren Generalkonsul Travers, Konsul Schmidt, Dr. v. Niemeyer, Dr. Reinhardt, Pelizaeus und Stadler. Wertvolle Geschenke verdankte sie dem Wohlwollen einiger in Aegypten lebenden Landsleute, unter denen die Herren Baron Saurma, Prof. Schweinfurth, Kommerzienrat Küstner, Konsularagent Todros Bulos und Dr. Wildt besonders genannt seien.

Wir teilen die ägyptische Geschichte vom ersten geschichtlichen Könige Menes bis zum Ende der einheimischen Herrschaft unter Nektanebos (etwa 3500 bis 340 v. Chr.) in das alte, mittlere, neue Reich und in die saitische Epoche; neben dieser Einteilung geht dann noch eine andere nach den Dynastien oder Herrscherfamilien einher.

Dem alten Reiche, (Dynastie 4. 5. 6.), dessen Altertümer im Gräbersaal (II.) zusammengestellt sind, gehören die Königsgräber der Pyramiden zu Gizeh, Saqqara u. s. w. an, nebst den um sie liegenden Gräbern vornehmer Privatleute. Es hat uns zahlreiche Bildwerke hinterlassen, deren hohe Vollendung deutlich auf eine vorausgegangene lange Entwickelung hinweist.

Die Baukunst des alten Reiches war bereits hoch entwickelt, besonders in technischer Hinsicht. Freilich ist uns aufser den Gräbern fast nichts erhalten, aber diese — wir besitzen drei vortreffliche Beispiele derselben in unserer Sammlung (No. 1105, 1107, 1108) — zeigen Formen, die nur dem Bau der Häuser nachgeahmt sein können und lehren uns so auch diesen kennen.

Die Darstellungen auf den Wänden dieser Gräber lehren uns den hohen Stand der bildenden Kunst jener Zeit kennen. Sämtliche Bilder und Inschriften der Wände sind in einem niedrigen Relief ausgeführt und waren sorgfältig bemalt.

Die Zeichnung dieser ägyptischen Bilder hat nun für unser Auge zunächst viel befremdendes infolge bestimmter, allen Künstlern gemeinsamer Abweichungen von der Natur. So zeichnet der Aegypter bei der menschlichen Gestalt die Füfse und Beine im Profil, Brust, Schultern und Hände aber von vorn, den Kopf wieder in strengem Profil, mitten im Gesicht aber das Auge von vorn. Diese für unser Gefühl widernatürliche Verbindung zu einem Ganzen ist und blieb bis zum Ende aller ägyptischen Kunst ein unverbrüchliches Gesetz des ägyptischen Stils. Die Skulptur des alten Reiches gehorcht ebenfalls ähnlichen konventionellen Gesetzen, die vorzugsweise die Haltung der Figuren regeln (vgl. die No. 1106. 7334. 7335. 7498 im Gräbersaal), während man sich bei dem ausdruckvollsten Teile des menschlichen Körpers, dem Gesichte, schon zuweilen eine individuelle Behandlung erlaubte, d. h. ihm Porträtähnlichkeit verlieh (vgl. No. 8430. 10123).

Unter der 6. Dynastie scheint die Hauptstadt Memphis an ihrer bisherigen Herrschaft Einbufse erlitten zu haben, und es treten nun auch in den südlichen Gauen des Landes — besonders zu Abydos in Mittel-Aegypten — Gräber vornehmer Leute auf. Indes steht diese provinziale Kunst noch auf einem recht tiefen Standpunkt (vgl. die aus der Uebergangszeit zwischen altem und mittleren Reich stammende Grabinschrift 7512 und die Grabwandstücke 9055 und 9056 in der 1. Nische des Hypostyls). Das von feinem Kunstgefühl durchdrungene Basrelief der memphitischen Gräber ist verschwunden. Die hieroglyphischen Inschriften sind einfach in die Fläche eingeschnitten und die Zeichen blau oder grün ausgefüllt. (Vgl. No. 1109 im Gräbersaal).

Einige Jahrhunderte später beginnt die zweite Epoche des Aufschwungs, das mittlere Reich; es ist ein oberägyptisches Königshaus, die 11. Dynastie zu Theben, das an Stelle der alten unterägyptischen Herrscherfamilien die Führung übernommen hat. Ihre Felsengräber finden wir in Theben, und aus diesen sind uns mehrere Königsmumien in ihren hölzernen Sarkophagen, nebst einer Reihe kleinerer Denkmäler und Inschriften erhalten (vgl. No. 1197 in der

dritten Fensternische des Hypostyls), die uns zeigen, dafs die Kunst sich hier an die oben besprochene rohe oberägyptische Kunst der 6. Dynastie und nicht an die hochausgebildete alte memphitische Schule anschlofs.

Ungleich mächtiger noch war die folgende 12. Dynastie, unter der Aegypten auf allen Gebieten, vorzugsweise aber in der Kunst wieder aufblüthe. Die Altertümer dieser Zeit sind im Hypostyle (III) zusammengestellt.

Nach einiger Zeit trat eine grofse Landeskalamität ein. Ein Nomadenvolk, die sogenannten Hyksos, eroberte Aegypten und beherrschte es Jahrhunderte lang. Man pflegt ihnen, wohl irrig, gewisse Statuen zuzuschreiben, die meist in Tanis gefunden sind, kolossal, in Granit, teils stehend, teils in Sphinxgestalt, mit auffallenden energischen Gesichtszügen und seltsam fremdartiger Haartracht, von einer technischen und stilistischen Ausführung, welche sich durchaus an die besten Werke der 12. Dynastie anschliefst (vgl. No. 8. 9. 351. 367 der Gipse). Endlich, mehrere Jahrhunderte nach dem Einfall der Hyksos, ermannten sich die niedergehaltenen, aber nicht erloschenen einheimischen Königsgeschlechter und verjagten unter Amosis, dem ersten Könige der thebanischen 18. Dynastie, die Fremdlinge.

Alsbald erhob sich auch wieder die Kunst, die jetzt im wesentlichen an den Stil der 12. Dynastie anknüpfte. Dieselbe Grofsartigkeit in der Komposition, dieselbe stilvolle Sicherheit und Klarheit in der Ausführung und technischen Behandlung. Doch trat hier bei den Meisterwerken zugleich eine Zartheit und saubere Sorgfalt im einzelnen und kleinen hinzu, welche wieder an diese Eigenschaften der besten Zeit des alten Reiches erinnert.

Die Kunst blieb während der 18. und unter den ersten Königen der 19. Dynastie im wesentlichen auf gleicher Höhe. Namentlich besitzen wir aus der Regierung Sethos I. in Karnak und in Abydos Werke und Darstellungen, welche den früheren nicht nachstehen. Dazu kommen hier die berühmten Kriegsdarstellungen an den Tempelwänden, welche die schwierige Kunst, gewaltige Flächen mit grofsartigen

vielgegliederten Kompositionen bewegtester und mannigaltigster Art zu bedecken und räumlich in richtiger Verteilung auszufüllen, in hoher künstlerischer Ausbildung zeigen. Schon unter seinem Nachfolger, Ramses II., scheint ein Rückgang im Stil und in der Ausführung einzutreten; die unzähligen Werkmeister nahmen es dem immer wachsenden Bedürfnis gegenüber nicht mehr so genau mit ihren Arbeiten. Das Handwerksmäfsige überwucherte die Kunst.

Nach Ramses II. verfiel Staat und Kunst, und nur noch einmal trat ein kräftiger und thatenreicher König auf, Ramses III., der zweite König der 20. Dynastie, unter dem sich auch die Denkmäler vermehren. Die Darstellungen an dem Tempel von Medînet Habu, das grofse Schlachtbild einer kämpfenden Kriegsflotte, die häuslichen und Jagdbilder in seinen Privatgemächern und die ethnologischen Charakterköpfe der besiegten Völkerfürsten sind noch anerkennungswerte Leistungen. (Vgl. die Wandgemälde im Historischen Saal No. 34—39.)

Erst viele Jahrhunderte später trat noch einmal ein günstiger Umschlag in der Geschichte des Reiches ein, als mit Psammetich I. die libysche Herrscherfamilie von Sais den Thron bestieg. Die Ruhe, die das Land unter diesen Fürsten genofs und der Reichtum, den Handel und Industrie erzeugten, machten diese Epoche zu einer so glücklichen, dafs man wohl glauben mochte, die längst vergangenen grofsen Zeiten des alten Reiches wollten wiederkehren. Man ahmte daher, um dieser gepriesenen alten Zeit auch äufserlich näher zu kommen, die Einrichtungen und Sitten der vierten und fünften Dynastie bewufst, oft bis ins kleinste, nach. Auch die Kunst verfiel diesem Streben, denn ihr vorherrschender Zug ist ein unverkennbares Bemühen, den Stil des alten Reiches wieder aufleben zu lassen, verbunden mit möglichster Eleganz in den Formen und in der Anordnung des einzelnen, so dafs man diese saitische Kunstperiode nicht ohne Grund eine Periode der Renaissance genannt hat.

Sehr bedeutendes hat diese Epoche, ebenso wie die folgenden Jahrhunderte, auch in der Kleinkunst geleistet; die

ungeheure Mehrzahl der kleinen Bronzen und Fayencen gehört ihr an.

Mit der dann folgenden Persischen Eroberung verarmt und erlahmt die Kunst von neuem, um sich nie wieder zu erheben. Unter den Ptolemäern tritt zwar noch einmal eine Blüte materiellen Wohlstandes ein, und infolge dessen eine überaus lebhafte Kunstthätigkeit. Im obern und untern Lande erstehen eine Menge grofser, reich ausgestatteter Tempel, und Kunstwerke aller Art sind uns erhalten; aber der klassisch-ägyptische Geist ist aus ihnen gewichen.

In der römischen Kaiserzeit, nachdem das ganze Land seine Unabhängigkeit verloren, nimmt der Verfall der Kunst, zum Teil durch den zersetzenden Einflufs der griechischen, immer schneller und allgemeiner überhand, bis in der Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. die Hieroglyphenschrift und mit ihr ägyptische Darstellungen überhaupt verschwinden. Decius ist der letzte hieroglyphische Kaisername, der sich bis jetzt gefunden hat.

## I. Mythologischer Saal.

Dieser Saal enthält den gröfsten Teil unserer Särge, welche dem neuen Reiche, der saitischen und griechisch-römischen Zeit angehören. Gewöhnlich standen mehrere Sargkasten zum besseren Schutz der Mumie in einander. So standen z. B. in der rechten Reihe No. 3 und 4 in einander und umschlossen die Mumie No. 5, gegenüber in der linken Reihe 50. 51. 52 mit der Mumie No. 53. Die zu den Mumien No. 5 u. 53 gehörigen Kästchen enthalten die balsamierten inneren Teile des Körpers. — Aus dem neuen Reiche stammen die Särge No. 1. (Dyn. 18), No. 2. 33. 54; 8. 28 47 (Dyn. 19/20). Der 22. libyschen Dynastie gehören No. 30. 32. 40. 48. 74. 78 an. Der 26. Dynastie No. 7. 29. 41; 3—5. 50—53. Der ptolemäischen Zeit No. 38. 39. 44. 46. Sehr bemerkenswert ist der wohl in die römische Zeit gehörige Sarg No. 31, der in griechischem Stil gearbeitet ist.

An der Rückwand des Saales sind auch mehrere Mumien ausgestellt, zum Teil entkleidet. Andere Mumien liegen noch in ihren Papphüllen und Särgen.

Von den Wandgemälden die gröfstenteils mythologischen Inhalts sind, ist der Name dieses Saales hergekommen. Zu den Seiten der beiden Thüren sind die Götter der drei ältesten Residenzen abgebildet. Neben der Ausgangsthür links die der ersten Residenz This und ihrer Nachbarstadt Abydos: Osiris, Isis und Horus; rechts die der folgenden Residenz Memphis: Ptah, Sechmet und Imhotep nebst der Neit von Sais. Neben der Eingangsthür stehen links die Götter von Theben: Ammon, Mut und Chons. Eine vierte Residenz wurde während der 18. Dynastie in Oberägypten in der heutigen Thalbucht von Amarna von Amenophis IV. (Chu-en-aten) erbaut, welcher alle bis dahin eingeführten Kulte unterdrücken und statt ihrer den ausschliefslichen reinen Sonnendienst einführen wollte. Er verliefs die Ammonstadt Theben und verehrte in der neuen Sonnenstadt seinen alleinigen Gott unter dem Symbol der strahlenden Sonnenscheibe. Eine solche Anbetung ist rechts von der Eingangsthür dargestellt.

An den acht Pfeilern sind die acht vornehmsten Götter, am linken Ende der Fensterscheibe beginnend, dargestellt.

Unter den Deckenbildern ist das mittelste eine treue Darstellung des berühmten Tierkreises von Dendera, auf welchem die griechischen Tierkreisbilder unter die ägyptischen Sternbilder aufgenommen sind; die Stellung der Planeten ist vielleicht auf die Geburt des Caesarion, des Sohnes der Kleopatra von Julius Caesar, zu beziehen.

## II. Gräbersaal.

(Denkmäler des alten Reichs.)

Der ganze Raum ist mit Denkmälern des alten Reichs angefüllt, aus den Dynastien 4 bis 6, c. 2800—2200 v. Chr. Das bemerkenswerteste sind hier die drei Grabkammern, welche von der preufsischen Expedition auf den Pyramidenfeldern von Memphis abgebrochen und hier wieder aufgebaut wurden (s. oben p. 111). Sie bildeten Teile grofser Grabgebäude, waren aber nicht zur Aufnahme des Sarkophags, der vielmehr unter dem Gebäude in einer Felsenkammer

beigesetzt wurde, bestimmt, sondern dienten dem Totenkult, der dem Inhaber des Grabes von seinen Hinterbliebenen gewidmet wurde. Auf der westlichen Wand der Kammer ist eine Scheinthüre ausgemeifselt, die die Thür in das westlich gelegene Totenreich darstellen soll; vor ihr lag der Stein, auf dem geopfert wurde. Alle Gräber wurden schon bei Lebzeiten des Besitzers errichtet und ausgeschmückt. Die Darstellungen auf den Wänden der Kultuskammern beziehen sich daher fast immer auf den Besitz und die Umgebung des Lebenden und werden dadurch besonders lehrreich für uns.

Das erste Grab zur Rechten für den Eintretenden (No. 1108) ist das jüngste und geräumigste unter den dreien. Der Inhaber desselben, Namens Manofr, war ein Hofbeamter des Königs Asesa, der unter der 5. Dynastie um die Mitte des 3. Jahrtausends v. Chr. lebte. Die Skulpturen an den Wänden im niedrigen Basrelief gehören zu den schönsten, die sich überhaupt aus jenen Zeiten erhalten haben.

Das zweite Grab, dem ersten gegenüber (No. 1107), war, wie die zwei Blendthüren lehren, für zwei Personen bestimmt, nämlich für den Prinzen Merab, wahrscheinlich einen Sohn des Königs Chufu (Cheops, 4. Dynastie), der um 2800 v. Chr., die gröfste von allen Pyramiden erbaute, und für die Mutter des Merab, die Prinzessin Sedat, wahrscheinlich eine Nebenfrau des Chufu. Die Skulpturen der Wände waren durchgängig bemalt; aber leider sind alle Farben mit dem dünnen Kalküberzuge, auf den sie aufgetragen waren, schon während des Transportes abgefallen.

Das dritte Grab (No. 1105) ist eines der ältesten Denkmäler, die uns überhaupt erhalten sind. Es gehört der Regierung des Königs Snefru, des ersten Königs der 4. Dynastie, an. Damit stimmt ein gewisser archaischer Zug in seinen Skulpturen, wie auch in der kleinen am Grabe gefundenen Granitstatue des Verstorbenen, Namens Amten, die bei den anderen Statuen dieser Zeit aufgestellt ist.

Die drei Grabkammern werden der leichten Beschädigung wegen verschlossen gehalten; daher bedarf es zu ihrer Besichtigung der besonderen Erlaubnis der Direktion.

Unter den übrigen Denkmälern dieses Raumes ist noch hervorzuheben:

No. 1114. Pfeiler mit Architrav aus dem Grabe des königlichen Verwandten Ptah-nefer-bau, welcher Priester von vier Königen der 5. Dynastie war.

Unter den Statuen, welche in diesem Saale aufgestellt sind, sei auf folgenden besonders hingewiesen:

No. 1106. Sitzbild des Amten, eines hohen Beamten der 4. Dynastie, desselben, welchem das dritte Grab gehört; in letzterem gefunden; plumper altertümlicher Stil.

No. 8430. Sitzbild des Tente, eines Vornehmen der 4. Dynastie, durch glückliche Charakteristik hervorragend.

No. 10123. Familiengruppe, Vater, Mutter und Sohn darstellend, (6. Dynastie), mit frischen Farben, die Augen besonders eingesetzt.

No. 7706 und No. 7334. Statuen einer Korn zerreibenden Dienerin und eines Schreibers, beide der 5. Dynastie angehörend.

No. 1128—1133. Schöne Bilder aus Gräbern (Tributbringende Bauern, Ernte, Schiffer u. s. w.)

No. 1185. Thür aus der Stufenpyramide von Sakkara, mit verglasten Thontäfelchen verziert, die übrigens meist neu ergänzt sind. Wahrscheinlich eine Arbeit der 26. Dynastie.

In dem Glasschrank sind verschiedene kleine Gegenstände, wie Kopfstützen, Holzmodelle von Schiffen, das Modell einer Küche u. s. w., welche in den Sarkophagkammern des alten Reichs gefunden sind, aufgestellt.

## III. Hypostyl.

(Denkmäler des mittleren Reiches.)

Die Wandgemälde auf beiden Seiten des Hypostyls stellen Handwerke und andere Beschäftigungen des gewöhnlichen Lebens dar. An der Westwand: Bildhauerei, Transport einer Kolossalstatue, Schiffbau, Wagenbau, Drechslerei, Goldarbeiten, Töpferei, Waffen, Lanzenschäfterei, Möbel, Goldwägung, Seilerei, Wäsche, Weberei, Spinnerei, Schuhmacherei, Küche.

An der Ostwand: Vogelfang, Fischfang, Jagd, Toilette, Musik, Weinpressen, Gartenanlagen, Besuchsempfang, Getreidespeicher, Ernte, Dreschen durch Ochsen, Reise über Land, Viergespann.

An der Vorderseite des Hypostyls von dem Hofe her sind links der Gott Thot (Hermes), rechts die Göttin Sefchet in ihren Eigenschaften als göttlicher Bibliothekar und göttliche Bibliothekarin dargestellt, aus dem Totentempel Ramses II. in Theben, wo sie an den Eingangspfosten zur Tempelbibliothek standen. An den Säulen sind zwei Harfenspieler aus dem Felsengrabe Ramses III. in Theben abgebildet.

Die im Hypostyl aufgestellten grossen und kleinen Denkmäler stammen ausschliesslich aus der Zeit des Mittleren Reichs 2200—1800 v. Chr.).

Die erste Nische, rechts von dem aus dem Gräbersaal Eintretenden, enthält drei Holzsärge, welche der Zeit zwischen altem und mittlerem Reiche angehören und aus Grabbauten des Totenfeldes von Memphis stammen.

In der mittleren Nische stehen in dem schwarzen Glasschranke Statuetten, aus Holz und Stein, z. T. von besonderer Schönheit, sowie kleinere Schmuckstücke, wie Skarabäen u. s. w. Der braune Schrank enthält den Medizinkasten aus dem Grabe einer Königin etwa der 11. Dynastie.

Der Steinsarkophag in der letzten Fensternische stammt aus der 11. oder 12. Dynastie und zeigt in seinem Innern noch völlig unberührte Farben. Der Deckel und der Schädel des Opferstiers, welche zu diesem Sarge gehörten, sind darüber aufgehängt. An der gegenüberliegenden Wand hängen mehrere Grabinschriften, welche sich durch die Feinheit der Reliefdarstellungen auszeichnen. Sie stammen aus Abydos, jener oberägyptischen Stadt, welche einen berühmten Tempel mit dem angeblichen Grabe des Gottes Osiris enthielt, wohin die vornehmen Aegypter nach ihrem Tode entweder ihren Leichnam schaffen liefsen oder doch wenigstens eine Weihinschrift stifteten.

Gleichfalls aus Abydos stammen die Grabinschriften an der Westwand des Hypostyls. An der Ostwand sieht man

einige architektonische Bruchstücke von der Pyramide Amenemhet III., ferner eine aus Semne in Nubien stammende Inschrift, welche berichtet, dafs der König Usertesen III. in seinem 16. Regierungsjahre die Grenzen der ägyptischen Herrschaft im Süden bis Semne vorgeschoben habe; 2 Felsblöcke vom Nilufer bei Semne, welche vermutlich den höchsten Stand des Stromes im 4. Jahre des Königs Amenemhet III., bezw. dem 4. Sebekhotp's I. angeben.

Im Mittelgang des Hypostyls steht der bemalte Holzsarg des Sebko, sowie eine Kolossalstatue des Königs Amenemhet III., deren Gesicht später durch rohe Ueberarbeitung in das des Königs Merenptah (Dyn. 19) verwandelt worden ist.

Am Ende des Hypostyls, vor dem Eintritt in den Säulenhof, haben rechts und links die Holzsärge des Gütervorstehers Mentuhotp ihren Platz gefunden. Diese 3 Särge wurden, einer in dem anderen stehend, in einem Grabe des westlichen Theben gefunden. In dem innersten lag die Mumie des Verstorbenen. Um den äussersten Sarg standen die hier aufgestellten Gegenstände, Schiffe, Schüsseln mit Brot und Früchten, Stöcke u. s. w., und zwar in derselben Ordnung wie hier. Die Statuette des Verstorbenen steht im Schrank der mittleren Nische.

## IV. Durchgangsraum und V. Historischer Saal

sind bis auf Weiteres der Neuaufstellung halber geschlossen.

In letzterem sollen die Denkmäler des Neuen Reichs und der diesem folgenden Jahrhunderte aufgestellt werden, die Denkmäler der saitischen und griechisch-römischen Zeit in dem bisher chinesischen Saale und dem nördlichen Teile des assyrischen Saales ihren Platz finden.

An den Wänden des historischen Saales zieht sich zu oberst ein Fries von Schildern hin, welche in Hieroglyphen schrift die Namen aller zur Zeit der Ausführung bekannten ägyptischen Könige von Menes an bis zum römischen Kaiser Decius (250 n. Chr.) und an der Südseite noch die der äthiopischen Könige enthalten. Unter diesem Fries ist eine Reihe von

Bildern ausgeführt, welche in chronologischer Folge eine Uebersicht der Perioden der ägyptischen Geschichte geben, soweit diese durch eine Auswahl von Darstellungen, welche auf den Monumenten selbst erhalten sind, vor Augen geführt werden können.

No. 1—9 der Ostwand enthalten Darstellungen aus dem Alten Reiche (c. 2800—2500 v. Chr.); No. 10—17 ebenda solche aus dem Mittleren Reiche (c. 2200—1800 v. Chr.). No. 18—39 derselben Ostwand und die Nordwand; Darstellungen aus dem Neuen Reiche (c. 1550—1050 v. Chr.); die Westwand enthält Bilder aus der späteren Zeit, dabei No. 12—17 aus der Zeit der griechischen und römischen Herrschaft; endlich auf derselben Westwand No. 18—21 und auf der Südwand meroitisch-äthiopische Darstellungen.

## VI. Säulenhof.

Der Säulenhof mit dem anstofsenden Hypostyl soll dem Besucher in seiner Anlage und seiner Dekoration den Hauptteil eines ägyptischen Tempels vergegenwärtigen.

Die Mitte des Hofes nimmt wie gewöhnlich ein freistehender Altar ein; er stammt aus dem späten aethiopischen Reiche (vergl. unter IX). Vor dem Hypostyl sitzen, wie in dem Totentempel Ramses II. in Theben, zwei Kolossalstatuen, die eine Ramses II., die andere, zum gröfsten Teil restauriert, Usertsen I. (12. Dynastie) darstellend.

Der links vom Altar stehende Granit-Widder Amenophis' III., eines Königs der 18. Dynastie, ist aus Nubien hergebracht, der gegenüberstehende ohne Inschrift ist eine Nachbildung aus Gips.

An den Wänden des Säulenhofes sind Grabstelen des Neuen Reichs aufgestellt, auf denen die Opfer der Familie des Verstorbenen oder die Anbetung eines Gottes, meist des Totenherrschers Osiris, dargestellt sind.

Die Wandgemälde geben hier Ansichten der berühmtesten Lokalitäten des ägyptischen und äthiopischen Nilthals nach den Aufnahmen der preufsischen Expedition, aber zum Teil soweit ergänzt, als es mit Sicherheit geschehen

konnte. Die Bilder der Säulen zeigen den König opfernd vor verschiedenen Gottheiten. Auf dem Architrave über den Säulen steht an der ihr nach ägyptischer Sitte zukommenden Stelle die hieroglyphisch abgefafste Weihung des Tempels, vom neunten Jahre der Regierung König Friedrich Wilhelm IV., in welchem diese Räume vollendet wurden. In der Hohlkehle wechseln die Namenschilder des Königs und seiner Gemahlin Elisabeth ab.

## VII. Vorraum.

Er enthält eine Säule von der Insel Philae, mit einem Palmenkapitäl und einer später aufgesetzten demotischen Inschrift aus dem Jahre 6 nach Chr. Geb. Ferner eine genaue kleine Nachbildung der Pyramide des Cheops, aus zwei Kalksteinblöcken gearbeitet, welche von der Pyramide selbst genommen sind.

## VIII. Gipssammlung.

Von der bedeutenden Gipssammlung kann zur Zeit nur der kleinste Teil, die im Vestibül des Neuen Museums ausgestellten Abgüsse besichtigt werden. Es sind darunter namentlich hervorzuheben: G. 6. Sitzbild des Königs Chafré (Chephren), Original aus Diorit in Bulak; G. 297. Sitzbild des Königs Ramses II., Original aus schwarzem Granit in Turin; G. 5. Statue der Königin Amenerdas, der Schwester des Aethiopenkönigs Sabako, Original aus Alabaster in Bulak.

## IX. Aethiopische Sammlung.

Die äthiopischen Denkmäler, welche früher in dem historischen Saale aufgestellt waren, haben jetzt in dem 5. Abschnitte des assyrischen Saales zusammen mit den sabäischen Altertümern (s. S. 134) ihren Platz gefunden. Es sind dies Erzeugnisse der von der ägyptischen ursprünglich ganz abhängigen und allmählich mehr und mehr verrohenden Kunst des äthiopischen Reiches, welches ungefähr von 1000 v. Chr. bis in die römische Kaiserzeit blüte und dessen Hauptstadt zuerst Napata am Gebel Barkal, „dem heiligen Berge“, später Meroë beim heutigen Begerauieh (zwischen

Nil und Atbara) war. — Von diesen Denkmälern stehen in der Mitte des Abschnitts: No. 2249. Sitzbild eines Aethiopenkönigs, aus Napata; No. 2258. Sitzbild der Göttin Isis mit dem Horuskinde, aus Napata, auf dem Rückenpfeiler eine Inschrift in der noch unentzifferten meroitischen Kursivschrift; No. 2268. Siegesinschrift des Aethiopenkönigs Nestasenen, welche von den Eroberungen dieses Herrschers berichtet, aus Dongola. — An der rechten Scheerwand: No. 2253. Grabstele aus Meroë, auf welcher der Verstorbene zu Osiris und Isis betend dargestellt ist, mit einer sechszeiligen Inschrift; — No. 2254. 2255. Zwei Opfertafeln mit rohen Darstellungen des Anubis und der Nephthys; die erstere trägt eine Inschrift in meroitischen Hieroglyphen, die letztere in meroitischer Kursivschrift. — Grabsteine mit griechischen und koptischen Inschriften von den christlichen Begräbnisstätten im Wadi Gasal und bei Ben Naga in Nubien. — An der linken Scheerwand: Bruchstücke zweier Reliefs aus einer Pyramide von Meroë, auf welchen ein Aethiopenkönig, den Isis mit ihren Flügeln beschützt, und Anubis und Nephthys, welche ein Trankopfer bringen, dargestellt sind. — Bruchstücke von Inschriften in der unbekannten Schrift und Sprache des mittelalterlichen christlichen Reichs von Aloa am blauen Nil. — In dem Schautische am Fenster ist der Gold- und Silberschmuck einer äthiopischen Königin ausgestellt, der in einer Pyramide von Meroë vermauert war und 1834 von dem Italiener Ferlini wieder aufgefunden wurde. Er scheint in das 1. vor- oder nachchristliche Jahrhundert zu gehören.

## B. Vorderasiatische Altertümer.

Die bisher in der Skulpturenabteilung und im Antiquarium aufbewahrten Altertümer Mesopotamiens, Syriens, Phöniciens u. s. w. sind jetzt mit der ägyptischen Abteilung vereinigt und haben in den früher von der ethnologischen Abteilung innegehabten Sammlungsräumen ihre Aufstellung gefunden. Die früheren Bestände, welche sich, abgesehen von den Gipsabgüssen, vornehmlich aus Reliefs und ge-

hnittenen Steinen (Siegelcylindern, Gemmen etc.) zusammentzten, haben in den letzten Jahren durch gröfsere Ankäufe ıbylonischer Thontafeln, Ziegel u.s.w., namentlich aber durch e glänzenden Schenkungen der Herren Kommerzienräte . und J. Simon eine bedeutende Bereicherung erfahren.

Die Sammlungsräume sind zur Zeit von dem Saale der eutschen Skulpturen aus zugänglich und am besten in lgender Reihenfolge zu besichtigen:

I. Nordsyrischer Saal
II. Babylonischer Saal
III. Assyrischer Saal.

## I. Nordsyrischer Saal.

Der Nordsyrische Saal enthält aufser Gipsabgüssen assyriher Reliefs (s. S. 131) und ausser den in der Fensternische ıgebrachten persischen Relieffragmenten (meist Gipsen), eine eihe von Denkmälern, welche in Nordsyrien (bei Biredschik, arasch, Sendscherli) und Kappadocien (bei Boghaskiöi) geınden sind und einen von Ägypten, noch mehr aber von ssyrien beeinflufsten rohen, barbarischen Stil zeigen. Sie erden gewöhnlich dem in Hieroglyphen- wie Keil-Inschriften ft erwähnten Volke der Chittiter zugeschrieben, welches in ordsyrien am oberen Euphrat seine Sitze hatte und dessen lütezeit um 1300 bis 1000 v. Chr. anzusetzen ist. Zur Zeit des ;yptischen Königs Ramses II., der einen langjährigen, erbitterten rieg mit den Chittitern führte, und schliefslich einen Friedens-ertrag mit ihnen schlofs, war Kadesch am Orontes die Hauptadt ihres Reiches. Unter den Denkmälern mit nordsyrischem undort seien hervorgehoben VA 971 Löwenjagd, Original, aus aktschegözü; VA. G. 59 Löwe, mit einer Inschrift in den noch nentzifferten chittitischen Hieroglyphen, aus Marasch; AG. 60 Reliefdarstellung eines Trinkgelages, aus Marasch; A 973 Bruchstück einer kleinen Statue, mit chittitischer ieroglyphenschrift, Original, aus Marasch.

Zu der kleinasiatischen Gruppe der chittitischen Denkäler gehören die Felsreliefs bei dem heutigen Boghaskiöi ı Cappadocien, deren wichtigste in Gipsabgüssen vertreten

sind: VAG 52 Nische mit Relief zweier nach links schreitender Männer; VAG 53 Zug von Kriegern mit Sichelschwertern; VAG 49 Fünf teils auf Tieren, teils auf Menschen stehende Götterfiguren; ferner die an der Ostwand des babylonischen Saales aufgestellten Gipsabgüsse VAG 66 Figur mit menschlichem Kopfe, deren Leib aus vier Löwen zusammengesetzt ist; VAG 45 Zwei bocksfüfsige Männer, welche die Mondsichel tragen. — Derselben Kunst ist auch das kolossale Felsrelief bei Nymphäum am Sipylus zuzuzählen, welches einen Krieger mit Speer und Bogen darstellt und im Altertum fälschlich für den ägyptischen König Sesostris gehalten wurde. Ein Gipsabgufs desselben steht in dem Durchgang vom Saale der deutschen Skulpturen zum babylonischen Saal.

## II. Babylonischer Saal.

**Babylonien**, das Land am Unterlauf des Euphrat und Tigris, war in den ältesten Zeiten von dem Volke der Sumerer (Akkader) bewohnt, welche mit keinem der uns bekannten Völkerschaften Vorderasiens in sprachlicher Verwandtschaft zu stehen scheinen. Auf sie ist die Bildung der ältesten Staaten, die Ausbildung der Religion, die Entwickelung der Kunst, die Erfindung der Keilschrift zurückzuführen. Frühzeitig finden wir daneben in Babylonien auch eine semitische Bevölkerung, die allmälich mit dem Lande sich auch die Kultur der Einwohner zu eigen machte. Der Zeit der ältesten semitischen Herrschaft in Babylonien gehören der sagenhafte König Sargon von Agade, sein Sohn Naramsin (um 3750 v. Chr.), die Priesterkönige Gudea und Eannadu an. Um 3000 v. Chr. hat sich ein südbabylonisches Reich mit dem Mittelpunkte Ur (der biblischen Heimat des Abraham) gebildet, das ungefähr bis 2200 v. Chr. selbstständig neben einem nordbabylonischen Reiche von Babylon steht. Um jene Zeit wird der Süden durch die Einfälle der östlich benachbarten Elamiten heimgesucht und zeitweise erorbert. Durch Hammurabi von Babylon (2200 v. Chr.) wird Südbabylonien von der elamitischen Fremdherrschaft befreit und

mit Nordbabylonien für die Dauer vereinigt. Ein neuer Einfall, der diesmal von Nordosten von dem Volksstamme der Kossäer gemacht wurde, raubte dem vereinigten Reiche wiederum die Selbstständigkeit. Die kossäischen Eroberer behaupteten ungefähr von 1500—1300 v. Chr. ihre Herrschaft. Zu ihnen zählt u. a. der König Burnaburiasch, derselbe, dessen Correspondenz mit dem ägyptischen Pharao Amenophis IV. (um 1450 v. Chr.) in unser Museum gelangt ist (S. 132).

Zur Zeit der kossäischen Herrschaft gelangen im Norden von Babylonien in der von der mesopotamischen Steppe und den Kardischen Gebirgen begrenzten Landschaft Assyrien, dessen Bevölkerung dieselbe Religion, Sprache, Kunst, wie die Babylonier hat, die einheimischen Herrscher zu immer gröfserer Macht. Im 12. Jahrhundert ist Assyrien eine Grofsmacht geworden und steht Babylonien ebenbürtig gegenüber. Nach einer Zeit des Niedergangs beginnt mit Assurnasirpal (885 bis 860 v. Chr.), dem Erbauer des Palastes von Nimrud, für Assyrien die Zeit der grofsen asiatischen Eroberungen. Assurnasirpal's Sohn Salmanassar II. (860—824 v. Chr.) dringt bis nach Syrien vor. Jehu von Israel bringt mit anderen Fürsten ihm seinen Tribut (siehe den Obelisk Salmanassar's S. 131). Nachdem unter den Nachfolgern dieser Könige vieles von den Eroberungen im Norden und Westen verloren gegangen war, trat mit der Thronbesteigung Tiglatpileser's III. (745—727 v. Chr.) eine neue Glanzperiode des assyrischen Reiches ein. Der Vereinigung mit Babylonien im Süden und der Unterwerfung der Gebirgsstämme im Norden folgten die gewaltigen Heerzüge gen Westen nach Syrien und Kleinasien. Die Regierungen Tiglatpileser's III., Salmanassar's IV. (727—722), des Bekämpfers von Samaria, Sargon's (722—705), des Erbauers von „Sargonsburg" (Chorsabad), Sanherib's (705—681) und Asarhaddon's (681—668) sind als die glänzendsten der gesamten vorderasiatischen Geschichte zu bezeichnen. Unter Assurbanipal (668—626), dem Sardanapal der Griechen, beginnt der schnelle Verfall des Assyrerreichs und bereitet sich die neue, freilich kurze Blüte Babyloniens vor. Etwa um das Jahr 608 v. Chr. erliegt

das Reich dem Angriffe des Nabopolassar von Babylonien und des mit ihm verbündeten Kyaxares von Medien. Ninive und die anderen assyrischen Residenzen gehen in Flammen auf. Bei der Teilung der Beute fiel Nabopolassar Babylonien und Syrien, Kyaxares Medien zu. Nabopolassar's Sohn Nebukadnezar (604—562 v. Chr.) hat als Eroberer und Bauherr würdig die Herrschaft der assyrischen Grofskönige angetreten. Allein schon seine nächsten Nachfolger waren nicht im Stande, das von ihm begründete babylonische Weltreich zu behaupten. 539 v. Chr. zog der Perserkönig Cyrus in Babylon ein. Babylonien und Assyrien wurden Provinzen des gewaltigen Perserreichs und blieben es, bis Alexander der Grofse 331 v. Chr. dasselbe vernichtete und an seiner Stelle ein macedonisch-orientalisches Weltreich gründete.

In der nördlichen, den Fenstern zugewandten Hälfte dieses Saales haben vornehmlich Denkmäler der altbabylonischen Kultur ihren Platz gefunden, während die Südwand von Gipsabgüssen assyrischer Reliefs eingenommen wird.

In den Glasschränken vor den Fenstern sind Proben von Ziegeln ausgestellt, welche aus verschiedenen Trümmerstätten Babyloniens stammen und die Namen der königlichen Bauherren in Keilschrift tragen. Dabei sind Ziegel (auch ein Wölbziegel) mit dem Namen des uralten babylonischen Dynasten Gudea aus den südbabylonischen Ruinen von Tello, El Hibba, Surgul und Abu Sechér; ein Ziegel mit Stempel des Königs Ismidagan (um 1800 v. Chr.) aus Mugaijir (Ur in Chaldaea); ein Ziegel mit Inschrift des Königs Kurigalzu (um 1450 v. Chr.) ebendaher; mehrere Ziegel mit Inschriften des Babylonierkönigs Nebukadnezar (604—562 v. Chr.) aus Babylon; Ziegel mit zweisprachiger aramäisch-griechischer Inschrift aus Tello; schliefslich zwei Ziegel mit elamitischer Keilschrift, welche aus der Nähe von Buschir am persischen Meerbusen stammen.

Der Erker wird von einem Schautische eingenommen, in welchem eine Sammlung beschriebener Thontafeln ausgestellt ist. Thontafeln dientenden alten Bewohnern Mesopotamiens als gewöhnliches Schreibmaterial und auf ihnen ist

uns eine Fülle von Keilschrifttexten mannigfacher Art, Rechtsurkunden, Briefe, religiöse und grammatische Stücke u. a. m. überkommen.

Die ältesten der hier ausgestellten Tafeln sind Kontrakte aus dem Ende des dritten vorchristlichen Jahrtausends, welche wahrscheinlich aus den Ruinen von Tell Ibrahim, dem alten Kuta stammen. Sie sind gewöhnlich von einer Thonhülle umschlossen, welche eine genaue Abschrift der inliegenden Urkunde und die Siegelabdrücke der Kontrahenten trägt. Geschenkt von Herrn Kommerzienrath J. Simon. — Die jüngsten auf Thon geschriebenen Urkunden unserer Sammlung stammen aus der Zeit der persischen Herrschaft und sind nach den Regierungsjahren der Könige, des Cyrus, Darius, Xerxes datiert. Beachtenswert ist auch eine Thontafel mit dem Grundrifs eines grofsen Gebäudes und eingeschriebenen Maafsen.

In dem grofsen schwarzen Schautische vor dem Erker sind babylonische, assyrische und persische Siegelsteine ausgestellt. In alter Zeit haben dieselben cylindrische Form und sind der Länge nach durchbohrt, so dass sie an einer Schnur am Halse getragen werden konnten. Man siegelte mit diesen Walzen, indem man sie über den feuchten Thon rollte. In assyrischer und neubabylonischer Zeit, also vom achten Jahrhundert an, treten neben den Cylindern Siegel in Kegel- oder Halbkugelform auf, welche die Darstellung an der unteren Fläche tragen; auch Siegel in Form von Skarabäen und Enten sind in jener Zeit nicht selten.

Das Material, aus welchem man diese Siegel arbeitete, ist verschieden; man gebrauchte u. a. Porphyr, Basalt, Magneteisenstein, später auch Jaspis, Chalcedon, Achat, Lapis lazuli u. s. w. Carneol und Granat finden sich namentlich häufig bei den persischen Gemmen aus der Sassanidenzeit. Was die Darstellungen auf den Siegeln betrifft, so wechseln dieselben je nach der Zeit: auf altbabylonischen Cylindern sind meist religiöse Scenen, Anbetung einer Gottheit, Opfer, Dämonen, Erscheinen des Sonnengottes u. s. f. dargestellt; ausserdem steht auf ihnen häufig der Name des Besitzers des Cylinders in Keilschrift. Die assyrischen Cy-

linder zeigen abgesehen von den alten Motiven oft den König, wie er feindliche Dämonen oder wilde Tiere bezwingt, auch die auf den Reliefs häufige Darstellung des von Genien angebeteten Götterbaumes. Ein vor einem Altare betender Mann ist der gewöhnliche Vorwurf der jungbabylonischen kegelförmigen Steine. Auf den persischen Siegelsteinen aus der Sassanidenzeit sind Porträtköpfe, menschliche Figuren, Tier- und Pflanzenbilder, oft von einer Pehlewiinschrift begleitet, eingegraben. — Besonders hervorgehoben sei noch ein in Babylonien gefundener Siegelcylinder mit einer altgriechischen Darstellung des Perseus und der Gorgo.

In dem östlichen Glasschranke ist das Wichtigste von den Erträgnissen ausgestellt, welche die durch die Freigebigkeit des Herrn Kommerzienrat L. Simon im Herbst 1886 ausgerüstete babylonische Expedition bei der Ausgrabung der alten Feuerbestattungsstätten in Surgul und El Hibba (Südbabylonien) zu Tage gefördert hat. Es sind dies eine Bauinschrift des uralten Fürsten Eannadu (etwa viertes vorchristliches Jahrtausend), eine Anzahl von Nagelcylindern mit Inschrift des fast ebenso alten Fürsten Gudea, Phallusbilder aus gebranntem Thon, eine Reihe von Thongefäfsen mannigfacher Formen, welche in vortrefflicher Weise ein Bild der Keramik jener ältesten babylonischen Kulturepochen liefern.

Der westliche Glasschrank enthält in Babylonien gefundene Gefäfse aus glasiertem Thon, Glas und Alabaster; Bronzeglocke mit Reliefdarstellungen von Gottheiten, wahrscheinlich aus Nimrud; einen eiförmigen Stein aus schwarzem Basalt mit einer Urkunde über verschiedene Landerwerbungen aus der Regierung des Assyrerkönigs Sargon (722—705 v. Chr.); thönerne mit Keilschrift beschriebene Tönnchen (sogenannte Baucylinder), welche man in mehreren Exemplaren als Grundsteine in die Ecken gröfserer Gebäude zu legen pflegte: vier von Tempelbauten des Nebukadnezar in Babylon und Sippar; eines aus dem uralten Tempel des Sonnengottes in Sippar, von dem letzten Babylonierkönig Nabonedos, (555—539 v. Chr.) bei der Wiederherstellung dieses Gebäudes, das der Inschrift zufolge 3200 Jahre vor diesem Herrscher, also um 3750 v. Chr., von dem Könige Naramsin gegründet war, in den Fundamenten vergraben.

Die Rückwand des assyrischen und die Südwand des nordsyrischen Saales wird von Gipsabgüssen assyrischer Bildwerke eingenommen: Reliefplatten aus dem Palaste des Königs Assurnasirpal (885—860 v. Chr.) in Nimrud bei Ninive mit Kriegs- oder Jagddarstellungen; Kolossalgestalt eines bärtigen Dämonen, der einen Löwen würgt, gewöhnlich für den babylonischen Nationalhelden Isdubar gehalten, aus dem Palaste des Königs Sargon (722—705 v. Chr.) in Chorsabad bei Ninive; Kolossalfigur eines geflügelten Löwen mit Menschenkopf, wie sie an den Palastthoren von Nimrud standen. Obelisk des Assyrerkönigs Salmanassar II. (860 bis 824 v. Chr.) mit Inschriften und Reliefdarstellungen, welche die Siege des Königs verherrlichen, aus dem Palaste des Salmanassar in Nimrud bei Ninive.

## III. Assyrischer Saal.

Der assyrische Saal ist durch Scheerwände in 5 kleinere Abschnitte eingeteilt, in welchen die Altertümer aus Assyrien, (Abschnitt 1—3), Phönicien, Karthago, Palmyra, Commagene, (Abschnitt 4), Südarabien und Aethiopien (Abschnitt 5) ihren Platz gefunden haben.

*Abschnitt 1:* Reliefplatten aus Alabaster, welche in dem Königspalaste Assurnasirpal's von Assyrien (885—860 v. Chr.) zu Nimrud (dem alten Kalach) bei Ninive als Wandbekleidung gedient haben; die Keilinschriften auf den Platten beziehen sich auf den Bau jenes Palastes. Links: Der König von 2 Eunuchen begleitet, bringt ein Trankopfer dar; der König mit Bogen und Pfeilen zwischen 2 geflügelten Gottheiten. — Rechts: Geflügelte Götterfiguren mit Adler- oder Menschenköpfen. — An der Rückwand von Abschnitt 1: Reliefplatte aus Nimrud: 2 menschenköpfige geflügelte Gottheiten mit Pinienzapfen und Taschen, um einen stilisierten Baum stehend. Bruchstück eines Alabastergefäfses mit Inschrift Sargon's von Assyrien, in Kition auf Cypern gefunden.

*Abschnitt 2:* Reliefplatten aus Nimrud mit Götterfiguren. — In der Mitte: Grosse Stele Königs Sargon (722—706 v. Chr.) aus schwarzem Gestein, auf Cypern gefunden, mit dem

Bilde des Königs und einer Inschrift, welche die Siege des Herrschers verherrlicht und die Aufstellung der Stele schildert. Interessant als Beleg für die weite Ausdehnung der assyrischen Macht nach Westen hin. — In dem Schautische ist der Thontafelfund von Tell el Amarna ausgestellt, welcher im Herbste 1887 von Fellachen gemacht wurde und mit Ausnahme weniger Stücke in unser Museum gelangt ist. Der gröfste Teil desselben wurde von dem Herrn Kommerzienrath J. Simon in Berlin als Geschenk überwiesen.

Die mit babylonischer Keilschrift beschriebenen Tafeln stammen aus dem Archive des Pharao Amenophis IV. (um 1350 v. Chr.), jenes ketzerischen Königs, welcher an Stelle der alten Religion den Sonnencultus gewaltsam einführte und sich bei Tell el Amarna eine neue Residenz gründete, die ihn freilich nur um wenige Jahre überdauert hat. Die Thontafeln enthalten Briefe asiatischer Fürsten an die ägyptischen Könige Nimmurija (Amenophis III.) und seinen Sohn Napchururija (Amenophis IV.). Die wichtigsten derselben sind die Schreiben des Königs Burnaburiasch von Babylon an Amenophis IV., welche uns einen interessanten Blick auf die nahen Beziehungen dieser beiden mächtigen Reiche werfen lassen; ferner Briefe des Königs Duschratta von Mitanni (am oberen Euphrat), welche die Heirat der Tochter dieses Fürsten mit Amenophis III. behandeln; schliefslich Schreiben mehrerer Vasallen des Aegypterkönigs, welche in syrischen und phönicischen Städten, z. B. Byblos, Simyra, Akko, Askalon, geschrieben sind. — Der Fund von Tell el Amarna zeigt auch, wie grofs die Verbreitung der babylonischen Schrift in jenen Zeiten gewesen ist. Mehrere Tafeln tragen Vermerke des ägyptischen Archivars in hieratischer Schrift, wie „gelesen", eine sogar eine längere Aufschrift, welche Tag und Ort angiebt, an welchem der „Brief von Naharina" (d. i. der ägyptische Name von Mitanni) eingelaufen ist. Dafs man sich auch am ägyptischen Hofe mit dem Studium der babylonischen Keilschrift abgegeben hat, beweist ein bei der Sammlung befindlicher Text religiösen Inhalts, der dem Lernenden als Übungsbuch gedient haben mag und auf welchem sich dieser, um das Lesen zu er

leichtern, die fremden Worte durch Punkte mit schwarzer und roter ägyptischer Tinte abgeteilt hat.

*Abschnitt 3:* Links Reliefplatten aus dem Palaste des Sanherib (704—681 v. Chr.) in Ninive (Kujundschik): Hofbeamte, Bogenschützen, Speerträger. Rechts Reliefplatten aus dem Palast des Assurnasirpal in Nimrud: Der König auf der Löwenjagd. Jagd auf Wildochsen. Relief aus dem Palast des Sanherib: Befestigtes Feldlager; man sieht das Innere der Zelte. Schlacht in einem Palmenwalde. Rückwand: Zug von Kriegern, aus dem Palaste Sanheribs. — Der Glasschrank enthält eine Anzahl von Altertümern des armenischen Reiches am Wansee, dessen Hauptstadt Wan war und dessen Blüte in das 9. bis 7. Jahrhundert fällt. Die Kultur dieses Reichs war die assyrische, ihre Schrift die assyrische Keilschrift, die hier in späterer Zeit, ähnlich wie in Aethiopien die Hieroglyphenschrift, besondere Formen annahm. Die ausgestellten Altertümer sind Weihgeschenke des Königs Rusa (um 650 v. Chr.) in den Tempel des Gottes Chaldis, der beim heutigen Toprakkaleh am Wansee lag: Bronzestatue eines Eunuchen, das Gesicht aus Alabaster; Bronzefigur eines Greifen; Schilde mit Reihen von Stieren und Löwen in getriebener Arbeit; Bronzeschale mit drei unbekannten Hieroglyphenzeichen.

*Abschnitt 4:* Syrien etc.: Brustbild des Sonnengottes, zwischen 2 Adlern, aus Baalbek (3. Jahrh. n. Chr.) Büsten von Männern und Frauen in reichgeschmückter Tracht, aus Palmyra (2. Jahrh. nach Chr.) Im Schautische links: Terrakottatäfelchen mit griechisch - orientalischen Darstellungen, aus Palmyra. Lampen, ebendaher. — Phönicisches Gefäfs mit Stierköpfen verziert. Phönicische Inschrift aus Kition auf Cypern. Gipsabgüsse karthagischer Grabsteine. Stele mit punisch - lateinischer Inschrift. Bronzekandelaber aus Sidon. Im Schautisch rechts: Phönicische Silberschale mit ägyptisierenden Darstellungen. Phönicische, althebräische und nordsyrische Siegelsteine. — Originalstücke und Gipsabgüsse (auch auf der Rückwand dieses Abschnitts) des grofsen Grabdenkmals, das sich der König Antiochus von

Kommagene (ca. 50 v. Chr.) auf dem Berge Nimruddagh am oberen Euphrat erbaut hatte.

*Abschnitt 5:* Aethiopische Altertümer (s. S. 123). — Denkmäler aus Südarabien, dem Reiche von Saba: Weihinschrift eines Königs. Altar mit sabäischer Inschrift. Grabinschriften und Reliefköpfe. Bronzefigürchen, Siegelsteine, Bronzetafel mit Inschrift, unter Glas und Rahmen ausgestellt.

# VI.

# DEUTSCHE BILDWERKE

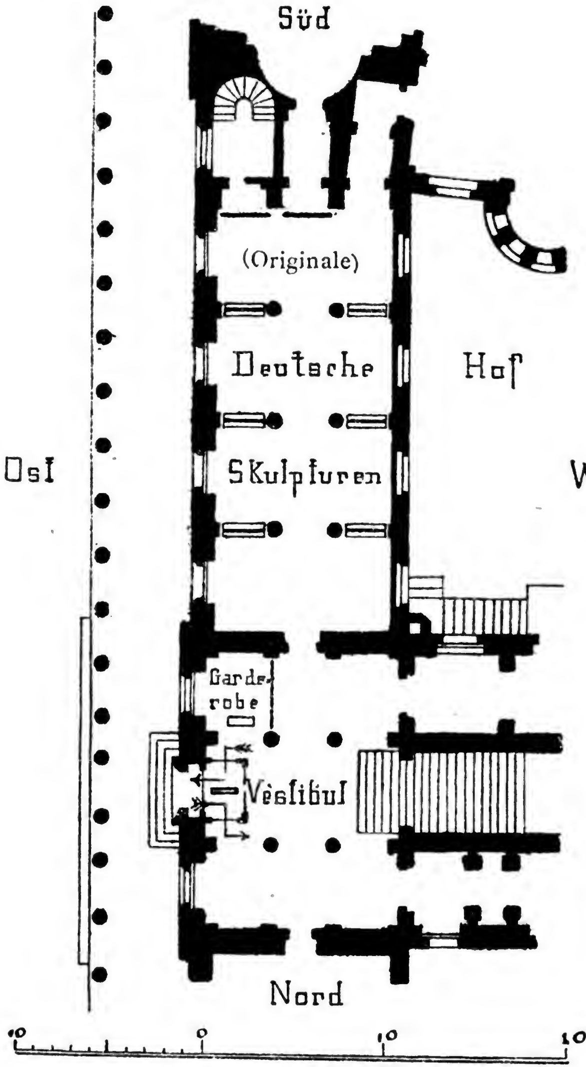
## MIT EINSCHLUSS DER

# GIPSABGÜSSE.

---

*Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche von W. Bode und H. von Tschudi. Berlin, W. Spemann, 1888. Preis geheftet 20 Mark.*

*Verzeichnis der Gipsabgüsse. Kleine Ausgabe. Berlin, W. Spemann. 3. Abdruck. 1883. Preis 50 Pfennig.*


Süd
(Originale)
Deutsche
Skulpturen
Hof
Ost
West
Garde-
robe
Vestibul
Nord
10
0
10
10

Die Sammlung der deutschen Bildwerke hat seit ihrer Trennung von den italienischen Skulpturen in dem früher der ethnographischen Sammlung angehörigen sog. Nordischen Saal Aufstellung gefunden. Vor dem Eingang steht das romanische Bronzestandbild des Braunschweiger Löwen in Gipsabguss. Der Raum selbst ist durch quergestellte Säulen in vier Abschnitte zerlegt, von denen die drei dem Eingang zunächst befindlichen die Sammlung der Gipsabgüsse enthalten, während der letzte den Originalskulpturen eingeräumt ist. Ein durchlaufender Gang teilt jeden dieser Abschnitte in zwei Kabinette. Mit der seit mehreren Jahren angestrebten Vervollständigung der italienischen Gipssammlung ging die Vermehrung des von früherer Zeit her vorhandenen Bestandes an Abgüssen deutscher Skulpturen des Mittelalters und der Neuzeit Hand in Hand. Die älteren Stücke, wie die romanischen Skulpturen aus Hildesheim und Braunschweig, die Mehrzahl der Nürnberger Skulpturen des 15. und 16. Jahrh.'s u. a., sind zusammen mit dem neuen Zuwachs, darunter die bedeutendsten Theile der plastischen Ausschmückung des Bamberger Doms, so weit möglich, in historischer Ordnung aufgestellt.

Von der frühromanischen Kunstthätigkeit geben im *I Abschnitt* des Saales die Hildesheimer Bronzebildwerke Zeugnis, im Anfang des 11. Jahrh. unter Bischof Bernward entstanden: die „Bernwardsäule" und gegenüber dem Fenster an der Wand die Thürflügel des Doms mit Scenen aus der Geschichte des alten und des neuen Bundes, letztere in lebendiger Darstellungsweise, so gut es jene früheste Zeit vermochte. Ebenda Abgüsse der Domthüren von Augsburg und Gnesen. Jüngeren Ursprungs das bekannte Taufbecken

im Hildesheimer Dom, vom Anfang des 13. Jahrh. (No. 1370), und, an Reife der künstlerischen Gestaltung diesem überlegen, das Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich (No. 139 A.), Anfang des 12. Jahrh. Als Hauptwerke der deutschen Plastik vom Ausgange der romanischen Epoche, die — früher, als in Italien — als eine Art Vorrenaissance zu bezeichnen ist, und in ihrem Keime durch die Gotik erstickt wurde, reihen sich an: Statuen und Reliefs von dem reichen bildnerischen Schmuck des Bamberger Doms; unter diesen gehören die Reliefs mit zwei Aposteln im Gespräch und dem Erzengel Michael (im zweiten Saalabschnitt) dem Beginn des 13. Jahrh. an, sodann einer wenig späteren Bauperiode (erstes Kabinet) die Gestalten der Maria (links vom Eingang) und eines Engels, ferner Eva, Kaiser Heinrich II und seine Gemahlin Kunigunde vom sog. Fürstenportal, und die Reiterstatue König Konrads III im Innern des Doms; besonders die letzteren Bildwerke an sicherem Naturgefühl und Gröfse der Empfindung unter ihresgleichen nur noch übertroffen von der an gleichem Orte befindlichen „Sibylle" (rechts vom Eingang). — An der Fensterseite die berühmten Skulpturen der goldenen Pforte des Doms zu Freiberg in Sachsen vom Anfang des 13. Jahrh., in einem Bogenfelde die thronende Maria mit den hl. drei Königen zur Linken, dem Erzengel Michael und Joseph zur Rechten (No. 1391 A.). Darunter Propheten und Könige des alten Testaments, Statuetten von demselben Portal.

Gleichzeitige Erzeugnisse sächsischer Bildhauerkunst sind die im *II. Abschnitt* des Saales in dem rechts gelegenen Kabinet aufgestellten Bildwerke aus der Kirche in Wechselburg. Von besonderer Schönheit die Kreuzigungsgruppe (No. 1389), rechts daneben Reliefs von der Kanzel derselben Kirche, Christus als Weltenrichter und Scenen des alten Testaments, welche den Opfertod Christi symbolisch vorbedeuten (No. 1374—1382). Ihre höchste Formvollendung erreicht die sächsische Schule annähernd gleichzeitig mit der in Bamberg thätigen, in der dekorativen Ausstattung des Naumburger Doms. Von den Statuen der fürstlichen Stifter im Chore daselbst, besitzt die Sammlung zwei Abgüsse, den

einer männlichen Gestalt (No. 1391) und, an der ersten Säule links vom Eingang, den einer jugendlichen Frau mit halbverschleiertem Haupt, von ebenso gewählter, als anmutiger Bildung. Näher am Fenster das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Dom zu Braunschweig um 1250.

Die Bildhauerkunst der gotischen Epoche steht in Deutschland unter dem überwiegenden Einfluss der Architektur und ist dieser an Bedeutung untergeordnet. Von ihrer gebundenen Formensprache giebt in dem Kabinet links vom Durchgang die Darstellung des jüngsten Gerichts im Giebelfelde des Südportals von S. Sebald zu Nürnberg ein charakteristisches Beispiel, ebenso die Statue des hl. Petrus im Chor des Kölner Doms (um 1350, No. 1475). Die reiche Kunstthätigkeit, welche sich unter Karl IV in Prag entfaltete, ist durch das Reiterbild des hl. Georg mit dem Drachen im Schlosshof des Hradschin, vom Jahre 1373, in hervorragender Weise vertreten.

Das Grabmal Ludwigs des Baiern in der Frauenkirche zu München (um 1470), die Grabtafel mit der Krönung der Maria von Adam Krafft, und die Reliefs mit der Verkündigung und Beschneidung von Veit Stofs (Hannover, Culemann'sche Sammlung), leiten zur Renaissanceperiode über. Etwa gleichzeitig mit der in Italien auftretenden Bewegung nimmt diese im 15. Jahrh. auch in Deutschland ihren Anfang. Ihre Zugehörigkeit zu derselben erweisen durch die Verlängerung gotischer Stiltraditionen und die bewufste Aneignung naturalistischer Behandlungsweise insbesondere die grofsen Nürnberger Meister, von denen der

*III. Abschnitt* eine Reihe der vorzüglichsten Schöpfungen aufweist. In dem Kabinet rechts vom Durchgang das Schreyer'sche Grabmal von A. Krafft (1492 an der Sebalduskirche errichtet), eine Grablegung Christi, bei mafsvoller Formgebung von tiefgehendem Ausdruck beseelt. Von demselben Meister darüber eine Beweinung Christi von dem Stationenwege zum Johannisfriedhofe (Nürnberg). An den Seitenwänden sechs Reliefs vom Grabmal Heinrichs II im

Bamberger Dom, von der Hand des in Würzburg ansässigen Tilman Riemenschneider, der sich den gleichzeitigen Bildhauern Nürnbergs ebenbürtig zur Seite stellt. — In dem auf der Fensterseite gelegenen Kabinet nimmt die Mitte das in Bronze ausgeführte Gehäuse für den Sarkophag des hl. Sebald von Peter Vischer ein, (unter Beihülfe seiner Söhne Peter und Hermann vollendet 1508, Sebalduskirche, Nürnberg), das Hauptwerk der überreichen spielenden Renaissance, wie sie die Vermischung spätgotischer Ornamente mit italienischer Renaissancedekoration in Deutschland hervorbrachte. An den Wänden einerseits die Rosenkranztafel von V. Stofs im germanischen Museum zu Nürnberg; gegenüber ein lebendig behandeltes Relief vom Rathaus ebendaselbst, Allegorie auf die Rechtspflege (No. 1751), darüber zwei Grabtafeln aus der Giefshütte des Peter Vischer, aus welcher auch das Grabmal des Grafen Hermann VIII von Henneberg und seiner Gemahlin, in der Stiftskirche zu Römhild herrührt (No. 1746). An den Säulen des Durchgangs stehen einander gegenüber die beiden berühmtesten Schnitzwerke Nürnbergs, eine mater dolorosa im germanischen Museum (No. 1750) und Maria mit dem Leichnam des Sohnes, in der Jacobskirche (No. 1748). Dieser Gruppe zunächst das Marienbild in der Klosterkirche von Blutenburg bei München (No. 1775). Von Werken der Nürnberger Kleinkunst zeigt das bekannte Gänsemännchen von Pancraz Labenwolf den jener Zeit eigentümlichen Humor in der Wiedergabe derber Volkstypen, während der bogenspannende Apollo des Hans Vischer (Sohn von P. Vischer d. ä.), datiert 1532, den steigenden Einflufs der italienischen Renaissance in der späteren Entwicklung der Nürnberger Schule bekundet. (No. 1746 A.).

Im *IV. Abschnitt* des Saales öffnet sich dem Besucher die Sammlung der Originalskulpturen deutschen, beziehungsweise niederländischen Ursprungs. Dieselbe ist aus Teilen der früheren Skulpturengalerie der K. Museen, sowie der sog. Kunstkammer hervorgegangen, und war seit der 1874 erfolgten Auflösung der letzteren bis vor wenigen Jahren in

ihrem ganzen Bestande mit der Sammlung der italienischen Skulpturen vereinigt. Die kleine Zahl auserlesener Bildwerke aus altem kurfürstlichem Besitz, welche von Anfang an vorhanden waren, wurde im Laufe der Zeit gelegentlich vermehrt, und hat sodann innerhalb der letzten zehn Jahre einen erfreulichen Zuwachs an wertvollen Bildhauerarbeiten vom 15. und Anfang des 16. Jahrh. erhalten. Das Hauptgewicht der Sammlung beruht seitdem auf den Renaissancebildwerken. Bei einer überwiegend malerischen Behandlungsweise sind für die deutsche Plastik dieser Epoche hauptsächlich Phantasie und Tiefe der Empfindung mafsgebend. Grofse Stilformen, wie sie die italienische Kunst derselben Epoche pflegt, läfst sie seltener hervortreten, wie ihr denn auch, vom Bronzegufs abgesehen, das entsprechende Material, der feinkörnige Marmor und die überaus bildsame italienische Thonerde nicht zur Verfügung stehen. Neben Kalk- und Sandstein verwendet sie vorzugsweise Holz, welchem sie nicht selten durch sorgfältige Bemalung einen besonderen farbigen Reiz zu geben weifs.

An der Wand, links vom Eintretenden, verdient Beachtung eine Anbetung der Könige, in Holz geschnitten, von der Hand eines hervorragenden, wenn auch dem Namen nach unbekannten Augsburger Meisters, um 1510 (No. 364). Links davon zwei klagende Frauen, Fränkische Arbeit, wohl zu einer Gruppe der Beweinung Christi gehörig (No. 320); darunter zwei hl. Bischöfe von Tilman Riemenschneider (Würzburg) in Holz, unbemalt (No. 321, 322), und zwei Gruppen von Schwäbischer Herkunft, die Messe des hl. Gregor (No. 331) und die Enthauptung der hl. Katharina (No. 332), beide durch den ansprechenden Ton des alten Farbenauftrags ausgezeichnet. — Vor dem Fenster die Porträtbüste eines Imhof (Nürnberg, um 1570) und seiner Gattin (No. 418. 419) in gebranntem Thon und bemalt, Arbeiten eines Niederländischen Künstlers von überaus lebensvoller Wirkung und Hauptwerke dieser im Norden seltenen Gattung von Bildnissen. — An der nächstfolgenden Wand ist von Bedeutung: ein Marienbild in Holz geschnitzt, von dem hauptsächlich in Tirol und Vorderöstreich tätigen Michael Pacher

(No. 292); neben diesem ein in Kehlheimer Stein gearbeiteter Hausaltar (No. 341) mit der Auferstehung Christi in der Mitte, von Hans Daucher (Augsburg), von dessen Hand der benachbarte Pultschrank noch ein sauber gearbeitetes kleines Relief (No. 597) enthält, mit der Darstellung eines Zweikampfes zwischen Albrecht Dürer und dem Nürnberger Medailleur Spengler (datiert 1522), vermutlich auf einen Rechtsstreit, welchen Dürer mit der Obrigkeit seiner Vaterstadt geführt hat, zu beziehen; über dem Altar ein vergoldetes Holzrelief mit der Wochenstube der hl. Anna, gleichfalls Augsburger Arbeit, um 1510 (No. 358). Auf derselben Seite bilden die Fortsetzung: Maria, als Mutter des Erbarmens, eine zahlreiche Sippe unter ihrem Mantel bergend, Schwäbisch, Ende des 15. Jahrh. (No. 330); rechts ein Dudelsackpfeifer, Fränkisch (No. 300); links davon Maria mit dem Kinde, auf der Sichel des Halbmondes stehend (No. 312), ein Werk des Unbekannten Meisters, von welchem der Altarschrein der Herrgottskirche zu Creglingen (Württemberg) herrührt. Darunter von Riemenschneider ein hl. Bischof (No. 323) und die hl. Elisabeth (No. 324). Die Holzbüsten, welche sich zuoberst an derselben Wand aneinanderreihen (342—356), sind Bestandteile des früheren Chorgestühls der Annakirche zu Augsburg. — Unter den kleineren Bildwerken, welche der grofse Glasschrank aufweist, sind besonders hervorzuheben: ein silbervergoldetes Marienbild, Augsburger Goldschmiedearbeit von 1482 (No. 588); Maria sitzend, mit dem Kinde auf dem Schofs, in zarter Farbengebung, Schwäbisch, Ende des 15. Jahrh. (No. 329); Maria stehend, mit dem Kinde auf dem Arm, in der rechten Hand eine Traube haltend, treffliche Kölner Arbeit in Buchsbaumholz, um 1450 (No .370); ähnliche Madonnenstatuette von einem hervorragenden Niederländischen Meister der Zeit und Richtung des Jan von Eyck.

An der Wand gegenüber dem Fenster neben einem aus Basel stammenden Flügelaltar (No. 334) die Statue Kaiser Karls IV in Sandstein, von der Aufsenseite eines Nürnberger Hauses, Ende des 14. Jahrh. (No. 287); rechts die Statuette der Maria, das Kind stillend, fein empfundene Arbeit eines am

meisten dem Maler Hans Baldung Grün verwandten, Schwäbischen Meisters, um 1510 (No. 369); daneben der hl. Georg zu Pferde von Riemenschneider, in seiner sorgfältig gearbeiteten Plattenrüstung ein lebensfrisches Reiterbild des ausgehenden 15. Jahrh. (No. 325). Darüber und an der rechts anstofsenden Wand eine gröfsere Zahl von Reliefs, mit Scenen neutestamentlichen Inhalts, meist Bestandteile von Altarwerken der Niederrheinischen und Westfälischen Schule, um 1500, sämtlich in Eichenholz geschnitzt und meist unbemalt (No. 375—398).

In der Mitte der Reliquienkasten des hl. Patroklus, 1313 gefertigt, aus der Domkirche zu Soest (No. 589). — Vor dem Fenster sind in einem Pulte Erzeugnisse der Kleinkunst des Mittelalters und der Neuzeit zur Aufstellung gebracht, besonders bemerkenswert: sechs Reliefs mit Passionsscenen, zu der Rosenkranztafel des Veit Stofs im germanischen Museum gehörig (No. 301—306); Cleopatra von Peter Flötner (datiert 1532), Alabasterrelief auf Schiefergrund (No. 599); ferner kleine Reliefdarstellungen biblischen und profanen Inhalts, teils in Perlmutter geschnitten, teils in Bronze gegossen (Plaketten s. S. 41), vom 12. bis 17. Jahrh. zu Schmuckgegenständen aller Art bestimmt, darunter zwei Flachreliefs in Bronze: Orpheus und Eurydice von Peter Vischer dem Jüngeren, und, wahrscheinlich von dessen Bruder Hermann, Venus, dem Amor eine Birne reichend. Im Aufsatze darüber: Adam und Eva, Specksteinrelief von L. Krug (datiert 1514, No. 598), und unter verschiedenen trefflichen Schnitzarbeiten die scharfmodellierte Büste eines Mannes von mittleren Jahren (No. 608) und die hl. Barbara in reicher Renaissancetracht (No. 609), beide in Buchsbaumholz, Niederrheinisch, um 1525.

Die Barockperiode vertritt u. a. die Marmorstatuette eines Cupido, den Bogen schnitzend, von François Duquesnoy gen. Fiamingo (No. 420) und das Modell zur Reiterstatue des grofsen Kurfürsten von Andreas Schlüter (1664 bis 1714), in Bronze gegossen, auf trefflichem gleichzeitigem Holzsockel (No. 415).

# VII.

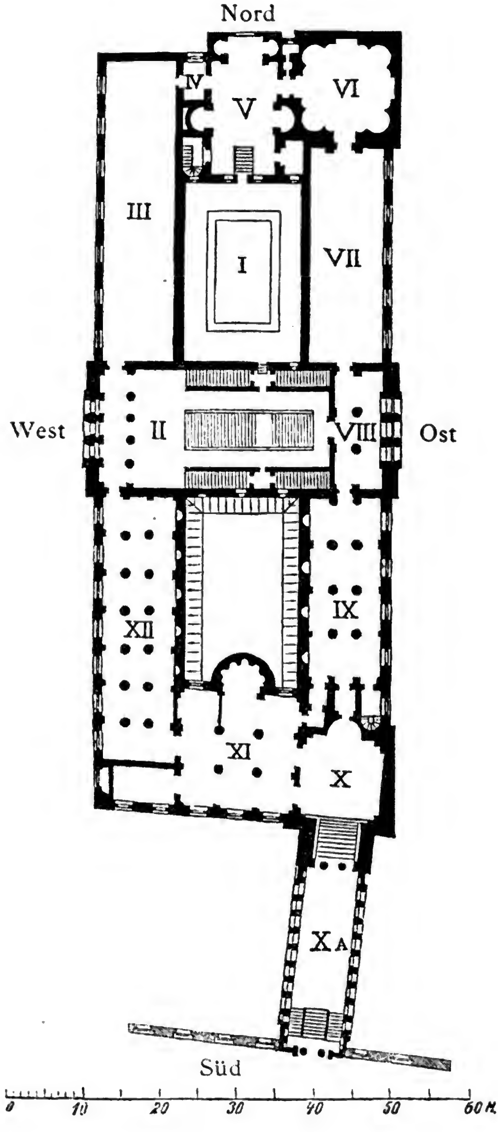
# GIPSABGÜSSE
## ANTIKER BILDWERKE

---

*Verzeichnis der Gipsabgüsse. Kleine Ausgabe. Dritter Abdruck. Berlin, W. Spemann, 1883. Preis 50 Pfennig.*

*Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt (Bausteine zur Geschichte der griech.-röm. Plastik) von Carl Friederichs, neu bearbeitet von Paul Wolters. Berlin, W. Spemann, 1885. Preis 12 Mark.*

An den Abgüssen sind diejenigen Nummern, welche sich auf das Verzeichnis von Friederichs-Wolters beziehen, als solche ausdrücklich bezeichnet; die andern beziehen sich auf das erstgenannte Verzeichnis von 1883.



Nord
IV
V
VI
III
I
VII
West
II
VIII
Ost
XII
IX
XI
X
XA
Süd
0
10
20
30
40
50
60 M.

Die Schwierigkeit, eine Sammlung von Originalskulpturen bei begrenzten Mitteln rasch zu Bedeutung zu erheben, der Wunsch, das vorzüglichste der in festen Händen befindlichen Skulpturen in möglichst getreuen Nachbildungen vor Augen zu haben, führte gleich bei der Gründung der K. Museen auf den Plan, eine Sammlung von Abgüssen anzulegen.

Für diese Sammlung wurde bei Erbauung des Neuen Museums das ganze erste Stockwerk desselben bestimmt. Sie sollte in den einzelnen Haupträumen zum Teil historisch gruppiert werden, indem für Griechisches und Römisches, für Mittelalter und Renaissance besondere Säle angewiesen wurden, während andere Räume, wie die Rotunde, mehr nach dekorativen Rücksichten angelegt waren. Später fafste man den Plan ins Auge, die Abgüsse nach den dargestellten Gegenständen zusammenzustellen, woher in der Rotunde die Gruppen der Athena- und Heraklesbilder, im Saale des farnesischen Stiers diejenige der Apollobilder u. A. rühren. Endlich hat sich beim Wachsen der Sammlung die Not geltend gemacht, für so vieles Neue, das nicht in Magazinen versteckt bleiben durfte, nur überhaupt Platz zu schaffen. Unter diesen sich durchkreuzenden Einflüssen ist die heutige Aufstellung entstanden, welche demnach einen im ganzen durchaus provisorischen Charakter tragen mufs. In Bezug auf Reichtum ihres Inhalts steht die Sammlung unübertroffen da und, wenngleich von dem vollen Eindrucke eines plastischen Originals im Abgusse notwendig manches ausbleiben mufs, die Abgüsse auch durch Beschmutzung, wie durch nicht immer glückliches Reinigungs- und Konser-

vierungsverfahren gelitten haben, so ist doch die hier gebotene Gelegenheit, weit zerstreute Meisterwerke in der Zusammenstellung ihrer Abgüsse vergleichend betrachten zu können, für Studium und Genufs von höchstem Werte.

Hauptzweck der Sammlung wäre, einen Überblick des Entwickelungsganges der antiken Skulptur zu gewähren; eine Skizze desselben schicken wir hier voraus.

Als Vertreter der Kunst älterer, Griechenland benachbarter Kulturvölker sind auch Abgüsse nach assyrischen und ägyptischen Skulpturen in den K. Museen vorhanden; sie finden sich in der ägyptischen Abteilung.

In Griechenland geht der selbständigen Entwicklung der gröfseren Plastik eine lange Zeit vorher, welche nur Werke schuf, die teils eine eigentümliche einheimische Rohheit oder einen der vorderasiatischen Kunst entlehnten Stil zeigen; der letzteren Art ist das Löwenthor (I, No. 70)*).

A. Die althellenische Periode eigentlich schulmäfsiger Plastik beginnt erst etwa gegen Ende des siebenten Jahrhunderts v. Chr. und dauert bis in die ersten Jahrzehnte nach den Perserkriegen. Wir glauben zu Anfang zwei Richtungen sich scheiden zu sehen, eine an der ionischen kleinasiatischen Küste besonders heimische, welche einen weicheren und breiteren Stil und weitgewandete Figuren liebt (I, No. 87, 88), und eine den dorischen Inseln und der Peloponnes eigene Richtung, die anscheinend mit gewissen Anklängen an Aegyptisches, mit scharfer Fassung der Formen, vor Allem der Darstellung des unbekleideten männlichen Körpers sich zuwendet (I, No. 92—92D). Später verschmelzen beide Richtungen und mit besonders reizvollen, zierlich strengen Werken fängt Attika an in den Vordergrund zu treten (z. B. I, No. 77). Werke dieser Periode erfreuen meist, wenn nicht durch Formschönheit, so doch durch liebevolle Sorgfalt und einen frischen naiven Sinn. — Ein Hauptwerk dorischer Kunstübung, die äginetischen Giebelgruppen (III, No. 497—513), sind völlig in dem knappen Stile des Bronzegusses, der damals beliebtesten Technik, gehalten

*) Die beigesetzten römischen Ziffern bedeuten den Saal, in welchem das Betreffende zu suchen ist.

und zeigen, wie weit die korrekte Bildung des Körpers schon gelang, als man die Gesichtszüge noch kaum zu beleben versuchte.

B. Die Periode der ersten Blüte beginnt um die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. und reicht bis zum Ende desselben. Das Harte, Steife und Gebundene verschwindet jetzt ganz und macht einem harmonischen Flusse der Linien Platz; zum Abschlusse der Bestrebungen der vorigen Periode erreicht jetzt die Bildung des Nackten in den verschiedenen Bewegungen ihre Meisterschaft, besonders durch die Erzgiefser Myron und Polyklet, von deren Athletenstatuen uns wenigstens Kopien (VII, No. 705. 706. 714. 719. 720) geblieben sind. Aber auch die Gewandung führt nicht mehr wie ehedem in künstliche Fältchen gelegt sozusagen eine Sonderexistenz neben der Körpergestalt, sondern schmiegt sich deren Bewegungen an. Dieser Periode gehören die neuerdings wieder aufgedeckten Giebel-Skulpturen des Zeustempels in Olympia (s. S. 160 ff.) an, welche indefs noch starke Reste altertümlicher Gebundenheit an sich tragen. Ihre gröfste Höhe erreicht die Skulptur in dem Schmucke des Parthenon zu Athen (III), der unter Leitung des Phidias in der glücklichen Epoche des Perikles entstand; in ihm vereinigen sich geistige und formale Vorzüge in seltenster Weise. — Auch andere monumentale Skulpturen wie die des Theseion (I) und des Athena-Niketempels (I und III) zu Athen, sowie des Apollotempels bei Phigalia (II) gehören in diese Periode.

C. Eine folgende Epoche, gleichsam eine zweite Blüte, beginnt mit dem vierten Jahrhundert v. Chr. und endet mit der griechischen Freiheit in der Zeit des Alexander; man pflegt sie nach ihren Hauptmeistern die der jüngeren attischen Schule zu nennen. — Eines namentlich hatte der vorigen Periode noch gefehlt, der Ausdruck innerer Regungen, seelischer Empfindungen und individuellen Lebens in den Köpfen, statt dessen man fast nur die ewige Ruhe des Typisch-Idealen gab. Skopas und Praxiteles führen die Kunst hauptsächlich nach jener Richtung hin weiter. Das einzige sichere Originalwerk des Praxiteles, welches auf

uns gekommen ist, haben die Ausgrabungen in Olympia geliefert, den Hermes mit dem Dionysoskinde (VII, No. 542 A). Von monumentalen Werken dieser Periode sind aber besonders einige aus Kleinasien bemerkenswert; so die Friese vom Mausoleum zu Halikarnafs (I) und das sogen. Nereidenmonument von Xanthos (VII und I). Aus derselben Periode stammen auch die meisten der Grab- und Votiv-Reliefs (III), die anfangs sich noch ganz an den Stil der Epoche des Phidias anlehnen (z. B. III, No. 219 C), dann aber ebenfalls von dem weniger grofsartigen, weicheren Charakter des neuen Stiles bestimmt werden. Tief empfunden sind namentlich einige der attischen Grabreliefs mit ihren einfachen Erinnerungsbildern, welche den Toten darstellen wie er im Leben war, den Jüngling im Kampfe, das Mädchen bei seinem Spiele oder Schmucke, die Frau vereint mit dem Kinde oder dem Gatten; nur ein leiser Zug der Wehmut über allem.

D. Die hellenistische Kunstepoche, die Zeit der Nachfolger Alexanders bis zur römischen Herrschaft umfassend, führt das Erreichte nach verschiedenen Seiten hin weiter; zunächst erstrebt sie durch einen derberen rücksichtsloseren Realismus sowohl gröfsere Naturwahrheit im einzelnen als kräftigere Wirkung des Ganzen; sodann steigert sie den seelischen Ausdruck gerne zu gewaltigem Pathos und zu wilder Leidenschaft, hierin bis an die Grenzen des Darstellbaren gehend. Das Hauptwerk der ganzen Epoche, die Skulpturen des grofsen Altars zu Pergamon besitzt unser Museum im Originale (s. S. 20. 23 ff.); unter den Abgüssen sind der Laokoon (IV), der Gallier und sein Weib (VIII, No. 725 A), der sterbende Gallier (VIII, No. 725), der barberinische Faun (VIII, No. 1087) besonders wichtige Stücke.

E. Die römische Periode vom ersten Jahrhundert v. Chr. bis zum Aufkommen der byzantinischen Kunst zeigt ein Weitergehen in den Bahnen der hellenistischen Epoche, hie und da mit einem Streben nach noch derberen Wirkungen, mit starker Bevorzugung des Porträts, in den Reliefdarstellungen mit fortdauernd stark malerischer Tendenz. In steigendem Mafse besteht aber ihre Thätigkeit teils in sorg-

fältigen Studien nach älteren griechischen Werken, teils aber, um dem Massenbedarfe der Zeit zu genügen, nur in einem oft sehr oberflächlichen Wiederholen dessen, was die Vorfahren derjenigen Griechen, die als geschickte Marmorarbeiter im römischen Dienste thätig waren, einst geleistet hatten. Die meisten Werke alt-griechischer Künstler sind uns nur in solchen Wiederholungen römischer Zeit erhalten.

Wir beginnen nun unsern Rundgang zur Betrachtung des Wichtigsten, indem wir voraussetzen, dafs der Beschauer das neue Museum durch den Haupteingang im Osten betreten hat*) und die Treppen aufwärts in das **Treppenhaus** (II) gelangt, wo die beiden Kolosse vom Monte Cavallo in Rom, die Dioskuren mit ihren Rossen darstellend (1349. 1350), das Auge auf sich ziehen.

Um die Säle möglichst nach der historischen Aufeinanderfolge ihres Inhalts zu durchwandern, beginne man mit der

## Oberlichtgalerie (I),

in welche eine kleine Thür an der für den Heraufkommenden rechten (Nord-) Seite des Treppenhauses führt.

An der Südwand befindet sich 184—187 der Fries des Tempels der Athena Nike auf der Akropolis von Athen (B)**); darüber 182. 183 der Fries vom Theseion in Athen (B), der sich auch über die folgende (West-) Wand erstreckt; über demselben zieht sich 157—181 die Reihe der Metopen vom Parthenon hin, meist Kämpfe mit Kentauren darstellend (B). An der Südwand sind unten noch zahlreiche altertümliche Reliefs (A) angebracht, gegenüber 87. 88 zwei sehr alte Statuen von Milet.

---

*) Wer vom alten Museum her kommt, gelangt durch den Uebergang (Xa) in den Kuppelsaal (X), von da geradeaus in den römischen Saal (IX), den Bacchussaal (VIII), den Niobidensaal (VII), die Rotunde (VI), den Saal des Farnesischen Stieres (V), das Kabinet des Laokoon (IV), den griechischen Saal (III) und endlich durch das Treppenhaus (II) in die Oberlichtgalerie (I), welche andererseits auch mit V durch eine Thür verbunden ist.

**) Die in Klammern beigesetzten Buchstaben A—E bedeuten, dass ein Werk, oder wenn es wie so oft nur eine Kopie späterer Zeit ist, das Original desselben, mit hinreichender Sicherheit der oben mit dem betreffenden Buchstaben bezeichneten kunstgeschichtlichen Periode zugeschrieben wird.

An der Westwand unten links steht 70 das Löwenthor von Mykenä (s. S. 148); dann 127— 151 U die ausgedehnten Reliefs vom Nereidenmonument zu Xanthos (C; s. S. 157); ganz oben an der Wand 67—69 die sehr altertümlichen Metopen von Selinus in Sicilien (A).

An der Nordwand sind oben 188—193E die Friesreliefs vom Mausoleum zu Harlikarnafs (C), in der Ecke rechts 216AA—MM eine Anzahl böotischer Skulpturen angebracht, gegenüber stehen 716 A. B. die Statuen der zwei athenischen Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton (A). An der Ostwand endlich befinden sich die schlecht erhaltenen Metopen vom Theseion in Athen, Thaten des Herakles und des Theseus darstellend (B); darunter 55—58 die altertümlichen Reliefs vom sog. Harpyienmonument, einem Grabmale in Xanthos (A), und auch 114, der gefällige Nereidenfries aus München.

Auf der Brüstung inmitten des Saales stehen die wichtigsten der nach Wien gelangten Reliefs von Gjölbaschi in Lykien (B), an der Westwand eine Schlacht, an der Südwand die, mit starken Anklängen an die Ilias, besonders anschaulich dargestellte Stadtbelagerung, an der Ostseite zunächst Amazonenkämpfe, weiterhin der Freiermord des Odysseus und die Jagd auf den kalydonischen Eber, endlich an der Nordwand der Raub der Leukippiden durch die Dioskuren. Aufserdem befinden sich auf der Brüstung 92A ff. mehrere altertümliche Statuen (A).

Wir gehen nun zurück durch das

## Treppenhaus (II),

wo sich, aufser den Kolossalstatuen der Dioskuren, an der Fensterwand besonders griechische Grabreliefs, an der gegenüberliegenden Thürwand Statuen vom Mausoleum zu Halikarnafs 734. 735 (Mitte des 4. Jahrh. v. Chr.) und an der innern Seite der Treppeneinfassung die Reliefs des Apollotempels in Phigalia (B), Amazonen- und Kentaurenkämpfe darstellend, finden. Vorüber an den Grabreliefs, unter denen das am Dipylon zu Athen gefundene der Demetria und Pamphile 219 B und das ebendaselbst aufgefundene des Reiters Dexileos

220 († 394 v. Chr.) besonders bekannt sind, gelangt man rechts nördlich in den

## Griechischen Saal (III).

An den Wänden Landschaften aus Griechenland, Sicilien und Lykien, sowie restaurierte Ansichten griechischer Bauten. Hauptinhalt des Saales sind die Skulpturen des Parthenon von Phidias und seinen Schülern (B); inmitten 468—478 die vom östlichen Giebelfelde erhaltenen Statuen: in der (verlorenen) Mitte war die Geburt der Athena dargestellt, zu den Seiten eine Reihe von Göttern, in den Ecken links der aufsteigende Sonnengott, rechts die niedergehende Mondgöttin. Noch weniger Figuren sind vom Westgiebel 479—487 erhalten, welcher den Streit der siegreichen Athena und des Poseidon um das attische Land zum Gegenstand hatte: in den Ecken lagerten die Flufsgötter Attikas; der erhaltene Ilissos 484 ist von besonderer Vollendung. An den Wänden zieht sich der Fries 361—467 hin; seine Anbringung am Tempel veranschaulicht der an der Fensterwand befestigte Kupferstich; dargestellt ist ein Festzug zu Ehren der Athena, den 366—379 die Götter selbst entgegen nehmen. Es giebt nichts, was sich im Ausdruck edelster Schönheit diesen auch technisch bewundernswerten Reliefs an die Seite stellen liefse. Neben dem Ostgiebel stehen 495. 496 zwei Karyatiden vom Erechtheion (B), hinter ihm 514—521A auf langer Basis einige kleine Statuen Pergamenischer Kunst (D), besiegte Gallier, Perser, Amazonen und Giganten darstellend. An der Rückwand unten eine Serie von Grabreliefs (C), besonders 219C das am rechten und 219D das am linken Ende zu beachten. Hinter dem Westgiebel sind 340—347LL sämtliche Fragmente des Reliefs einer Balustrade um den Tempel der Athena Nike aufgestellt, Siegesgöttinnen darstellend, die ein Opferfest als Siegesfeier vorbereiteten (C); 338 und 349B sind antike Kopien jener Originale. Hier steht 360A auch ein Gipsmodell der Akropolis von Athen. Aufserdem befinden sich in dem Saale noch zahlreiche kleinere griechische Reliefs, auf den Zwischenwänden dekorative Aufsätze von Grab-

pfeilern, ganz am Ende aber oben 497—508 das westliche Giebelfeld des Athenatempels auf Aegina (A); die Statuen mufs man sich mit Bemalung und Anfügung vieler Einzelheiten in Bronze ausgestattet denken; die Aufstellung ist die der Glyptothek in München, welche indes einigen Bedenken unterliegt. Links unten 509—513 die Statuen des östlichen, im Stile ein wenig fortgeschrittenen Giebelfeldes; in beiden Giebeln sind Heroenkämpfe unter der Leitung der Athena dargestellt. Ebendort steht 580 die kolossale Bekrönung eines Grabmales in Lykien (C). An diesem vorüber gelangen wir zu einem

## Kabinet (IV),

wo zur ruhigen Betrachtung 522 die Gruppe des Laokoon aufgestellt ist (D). Die Künstler Athenodoros, Agesandros und Polydoros aus Rhodos haben den Moment gewählt, wo Laokoon und seine beiden Söhne am Altare von zwei Schlangen ereilt werden. Der jüngere Sohn erliegt bereits der Umwindung und dem Bisse, den seine ohnmächtige Handbewegung nicht mehr abzuwehren vermag. Die krampfhafte Bewegung der Hauptfigur, des auf den Altar hingesunkenen Vaters, ist die Folge des seine linke Weiche treffenden Bisses der zweiten Schlange. Der rechte, im Original falsch ergänzte Arm war im Ringen mit der Schlange hinter den Kopf zurückgebeugt. Der ältere Sohn, der, selbst nur leicht umschlungen, den linken Arm freizumachen strebt, hängt mit dem Ausdruck klagender Teilnahme an dem schmerzerfüllten Antlitz des Vaters. An der Seitenwand ist der Gigant aus der Athenagruppe am pergamenischen Altar zur Vergleichung angebracht (vergl. oben S. 20).

## Saal des Farnesischen Stieres (V),

genannt nach 525, der inmitten aufgestellten Kolossalgruppe der Dirke, die von Amphion und Zethos, den Söhnen der im Hintergrunde stehenden Antiope, an die Hörner eines wütenden Stieres gebunden werden soll, um von diesem über den an der Basis ausführlich dargestellten Berg Kithäron

geschleift zu werden (D). In der Nische links 538 der Apoll vom Belvedere (D) und einige andere Darstellungen des Apoll. Gegenüber als flinke Jägerin 552 die Artemis „von Versailles“ (D). Dem Fenster nahe stehen die wichtigsten Amazonenstatuen zusammen, besonders 533—534A aus der Epoche des Phidias (B); ferner 529 die am Boden hingeschleifte (D). In den Nischen am Fenster links 534B die verschieden gedeutete Gruppe des Künstlers Menelaos (E) und rechts 527 die Eirene (Friede) mit dem Knaben Plutos (Reichtum) auf dem Arm (C). — Im Hintergrunde des Saales links vom hintern Eingang eine Anzahl Architekturproben, darunter 624 ein Stück des Gebälkes des Theseion in Athen mit einer Metope (B); unter den Löwenköpfen als Wasserspeier ist 650 der vom Heraion bei Argos besonders zu bemerken (B).

## Rotunde (VI)

mit Wandgemälden aus der griechischen Heroensage, einigen Kolossalstatuen, sowie den Bildern der Athena und des Herakles. 683 der berühmte Belvederische Torso, daneben 681 der Farnesische Herakles in Neapel; 690 die restaurierte Gruppe des Menelaos, der den Leichnam des Patroklos aus der Schlacht trägt, in der Loggia de' Lanzi zu Florenz (D); daneben 691 das unter dem Namen des Pasquino bekannte Fragment einer besseren Wiederholung dieser Gruppe in Rom an der Strafsenecke bei Palazzo Braschi; 672 die kolossale Athena aus Velletri im Louvre (C), 664 der Torso Medici (B), nach einem Originale der Epoche des Phidias; kleine Nachbildungen der Goldelfenbeinstatue des Phidias im Parthenon sind 668 und die neuerdings gefundene, hier inmitten aufgestellte, 668B; man sieht, wie Phidias sich noch an den rundlich kräftigen Gesichtstypus der Athena hielt (vergl. 661); der längliche sinnende der Athena Velletri ist der spätere.

## Niobiden-Saal (VII).

An die Wände sind Scenen der griechischen Heroensage gemalt. An der Eingangswand beiderseits der Thür

sind Idealköpfe angebracht, 694 der berühmte des Zeus von Otricoli (D) und 699 der nicht minder berühmte der Hera Ludovisi (C), unter letzterer 695 der strenge Farnesische Herakopf (B). An der Langwand zunächst die Idealporträts Homers 779—780A, sodann Fragmente der kolossalen, sowohl am Postamente 799E, als an den Trommeln selbst 799A mit Reliefs geschmückten Säulen des Artemistempels zu Ephesos (C). — Diesen gegenüber am Fenster folgen Kopien nach Werken des Myron (B), 705. 705A sein Diskoswerfer und 1089 sein Marsyas, so wie 658A. 707 noch zwei ausgezeichnete Athletenstatuen. Weiter der Fensterwand folgend finden wir abermals Athletenstatuen, besonders 719 den Doryphoros (Speerträger) des Polyklet von Argos (B) und 714. 714A den die Siegesbinde anlegenden sog. Diadumenos desselben Künstlers, dessen Stile auch 750A die weiter zur Wand hin aufgestellte Dionysosstatue verwandt ist. Als Gegensatz zu den schweren Proportionen Polykletischer Figuren steht dem Doryphoros gegenüber 723 der sich abschabende Athlet (Apoxyomenos) nach Lysippos (C), dem Lieblingsbildhauer Alexander des Grofsen; der leichte Stand und die gefälligen Verhältnisse so wie die Lebendigkeit der Details in den Werken dieses Künstlers wurden ebenso mafsgebend für die spätere griechische Kunst, wie es jene Proportionen des Polyklet für die ältere waren. — Ziemlich inmitten des Saales fällt 726 die Kolossalfigur des gelagerten Flufsgottes Nil auf, mit den die Grade seines Steigens bezeichnenden Kindern (D). Ueber ihm erscheinen an der Wand 736—748 die Niobidenstatuen, inmitten die Mutter mit ihrer Jüngsten, rechts und links Söhne und Töchter, von den Pfeilen des Apoll und der Artemis bedroht oder schon getroffen; die ursprüngliche Reihenfolge und Aufstellungsart der Figuren steht keineswegs fest. Die, welche wir besitzen, sind nur geringe Kopien der angeblich von Skopas oder Praxiteles herrührenden verlorenen Originale; von einer der eilenden Töchter giebt es aufser 743 dem Florentiner Exemplare ein anderes ungleich schöneres 744 im Museo Chiaramonti des Vatikan. Wenden wir uns wieder zur Fensterseite des Saales, so begegnen wir 721 der kapi-

tolinischen Bronze des einen Dorn aus der Sohle ziehenden Knaben (B), sodann einer ganzen Gruppe von Arbeiten des Praxiteles oder Praxitelischer Art, vor allem 542 A dem Hermes, welcher den kleinen Dionysosknaben wartet, das in Olympia gefundene Werk des Meisters (C); antike Kopien nach andern sind 1072 A die Aphrodite, 1094 Satyr als Mundschenk, 542 der knabenhafte, eine Eidechse tötende Apoll; endlich etwas zurück steht 542 C der Satyrtorso vom Palatin im Louvre. — Auf der Wandseite findet man 732 eine Sitzfigur der Demeter aus Knidos, ein edles Originalwerk (C). Daran reiht sich 800 die meisterhafte kolossale Nike von Samothrake, in wehendem Gewande, für einen Seesieg errichtet (D), jetzt in Paris; als Postament diente ihr ein mächtiges Schiffsvorderteil in Marmor, wie es 800 A der von Zumbusch in Wien herrührende Restaurationsversuch in kleinerem Mafsstabe veranschaulicht. — Die weiblichen Statuen um denselben herum 799 F—I stellen eilende Nereïden dar und schmückten ein monumentales Grabmal zu Xanthos in Lykien, dessen Reliefs in Gallerie I sich befinden (C). Links von der Ausgangsthür endlich 794 A, der Reliefkopf eines sterbenden Weibes, die sog. Medusa Ludovisi (D), daneben 766 sterbender Held, sog. Alexander (D), und darüber 799 L Helios auf dem Viergespann, Tempelmetope aus Ilion, deren Original in der Schliemannschen Sammlung im Museum für Völkerkunde sich befindet (D).

## Bacchus-Saal (VIII),

so genannt nach seiner Deckenmalerei. In den Wandschränken Abgüsse nach kleinen Bronzen und Terrakotten, sowie kleineren Marmorwerken; rechts die Gruppe aus Villa Ludovisi 725 A (D), einen Gallier darstellend, der, um der Gefangenschaft zu entgehen, erst sein Weib tötete und jetzt sich selbst ersticht; 829 der bucklige kluge Aesop, Phantasieporträt des Fabeldichters; 1235 der „Schleifer", ein Sklave das Messer wetzend um Marsyas (1235 A) zu schinden (D); gegenüber 725 der sterbende Gallier, ebenso wie 725 A nach einem Pergamenischen Original (D); dann 1087 der vorzügliche Barberinische Satyr, betrunken schlafend, (D). Rechts

von der grofsen Thür 823B eine Statue der Aphrodite, nach einem Vorbilde des 5. Jahrh. v. Chr.

## Römischer Saal (IX).

Die Gemälde an den Wänden des Saales zeigen restaurierte Ansichten des alten Rom und seiner Umgebung.

1. Abt.: links 1084 schöner weicher Torso des Dionysos in Neapel, gegenüber in zwei Exemplaren 1053 (D) Venus von Milo (Insel Melos) in Paris; daneben 1073C die gleichfalls in Paris befindliche Aphrodite von Arles (D); rechts 1058A Nike in Brescia, aus Bronze; an der Wand unten 1083 der Borghesische Hermaphrodit (D) schlafend; dahinter 1053C ein kleiner vorzüglicher Aphroditekopf aus Tralles, griechische Arbeit; oben rechts 1187—1189 Köpfe von Daciern aus Traians Zeit.

2. Abt.: links 1075A die kauernde Aphrodite von Vienne in Paris, ferner 1074 die berühmte Mediceische und 1075 die Kapitolinische Venus (D); an der Wand oben rechts 1192 und 1192A Porträtköpfe, wie man annimmt, Scipio des ältern; unten 1268 der Wiener Sarkophag mit Amazonenschlacht in Relief; (B); daraufstehend einige vorzügliche Porträts.

3. Abt.: links 1088 bärtiger Satyr tanzend und ursprünglich wahrscheinlich flötend; 1114, 1115 (D) zwei lagernde Gestalten der schlafenden Ariadne, 1115 die bessere; rechts in zwei Abgüssen 1191 B, C die bekannte sog. Klytia, eine römische Porträtbüste; unter den Dionysosbildern 1159 die bärtige Büste, deren Original aus Bronze ist, und 1116 im Kapitol hervorzuheben; in der Nische oben 2101 A Porträt des Lucius Verus (gest. 169 n. Chr.).

4. Abt.: links 1193 ein (freilich modernes) Porträt des Cicero; rechts 1172 treffliche Statue des Schlafgottes (Hypnos); an der Wand unten 1117—1133 Dionysos und Satyrn, Friesrelief eines kleinen Rundbaues in Athen, des choragischen Monumentes des Lysikrates (C, 334 v. Chr.); in der Nische oben 1185 Porträt eines opfernden Römers in der Toga; 1111 und 1112 vorzügliche lachende Satyrbüsten (D); in dem kleinen Durchgange, der hier anschliefst, mehrere Darstellungen des Antinous, des Lieblings Hadrians.

## Kuppelsaal (X).

1231 die dekorative, für eine Germanin erklärte, jedenfalls aber ohne Grund Thusnelda genannte Statue einer gefangenen, in finsterem Sinnen dastehenden Frau (E). Weiterhin 1233 Ares, sitzend, ein Eros ihm zu Füfsen spielend: an der Wand, als Beispiel malerischer Behandlung spätantiker Reliefs merkwürdig, eines der Reliefs von dem römischen Grabmale bei St. Remy in Südfrankreich 1252 B (E), endlich zu den Seiten der Treppe Stücke der von Traian in Rom errichteten, mit Reliefs umwundenen Säule 1241—1252, Kämpfe gegen die Dacier darstellend und 1239. 1240 Rundreliefs von einem Baue Traians. Über die Treppe hinauf gelangt man in den

## Übergang vom alten Museum (X a).

Unter den an der Treppe zur Gemäldegalerie aufgestellten Büsten verdienen die des Caesar (1194) und des Pompejus (1194 B) Beachtung.

In der Mitte gegen das alte Museum gekehrt 1232 Agrippina, Gattin des Claudius, sinnend, das Motiv ursprünglich griechisch, 1232 A Augustus, gefunden 1863 in den Ruinen einer Villa seiner Gattin Livia bei Primaporta; das Original bewahrt zahlreiche Überreste alter Bemalung. 756 Statue des Anakreon; 763 Kopf des Perikles (B); dann 760 Statue des Sophokles (C), gegenüber 762 Aeschines, der Redner; ferner Herme des Demosthenes 759 A und Statue desselben 759. Die Sitzbilder des Posidipp und Menander, bekannter Komödiendichter der hellenistischen Zeit, 758 A und B befinden sich zu jeder Seite der Treppe vom neuen Museum her.

# OLYMPIA-AUSSTELLUNG

## in dem Gebäude der Dombaustätte.

Die Besucher werden gebeten sich der links von der Thür befindlichen Klingel zu bedienen.

*Beschreibung der Gipsabgüsse der in Olympia ausgegrabenen Bildwerke. 6. Abdruck. Berlin 1885. Preis 20 Pf.*

Aufserhalb des Museumsgebäudes im ‚Campo Santo' neben dem Dom (dem alten Museum schräg gegenüber) haben die Abgüsse der Bildwerke von Olympia vorläufig ihre Aufstellung gefunden.

Hier ist das wichtigste von dem vereinigt, was durch die im Auftrage des deutschen Reichs 1876—81 gemachten Ausgrabungen zu Tage gefördert ist. Dazu kommen die Abgüsse der 1829 von den Franzosen gefundenen Bildwerke des Zeustempels, ferner Situationspläne, welche ein Gesamtbild der Ausgrabungsstätte geben, und andere Zeichnungen und Photographien.

An der Langwand des Saales sind die beiden Giebelgruppen des Zeustempels, jede zwei Mal, aufgestellt, einmal oben im Rahmen der Tempelgiebel, die östliche auch vollständig ergänzt; aufserdem unten, um eine Betrachtung der Einzelheiten und namentlich auch der Rückseiten der Statuen zu ermöglichen. Es ist übrigens daran zu erinnern, dafs die ursprüngliche Höhe der Giebel etwa das Vierfache der hier an der Wand gebotenen betrug.

Jede Giebelgruppe bestand aus 21 kolossalen Marmorgestalten. Die im Ostgiebel (No. 136—150) über dem Tempeleingange stellte Zeus (No. 143) inmitten des Pelops (No. 142) und Oenomaos (No. 144) dar, welche das Wettrennen mit Viergespannen um den Preis der Tochter des Oenomaos eben beginnen wollen. Aufser einigen anderen, zum Teil schwer zu deutenden Figuren sind, in den Ecken des Giebelfeldes liegend, die Flufsgötter von Olympia, Alpheios (No. 136) und Kladeos (No. 150), zugegen.

Im *Westgiebel* (No. 108—128) erscheint Apollon (No. 118) inmitten des Kampfgetümmels, welches bei dem Hochzeitsfeste des Peirithoos zwischen Lapithen und Kentauren ausgebrochen ist; in den Ecken liegen weibliche Figuren, Dienerinnen (Fig. 109. 127) und Nymphen (No. 108. 128).

In einer Nachricht aus dem Altertum wird als der Künstler der Ostgiebelgruppe Paeonios, als der der Westgiebelgruppe Alkamenes genannt.

Von der ganzen *Ostfront* des Zeustempels ist ein Modell im Mafsstabe von 1 : 10 an der einen Schmalwand des Saales aufgestellt. Ebendaselbst sind beide *Giebelgruppen* verkleinert und ergänzt angebracht, die östliche in doppelter Anordnung, um gewisse Unsicherheiten in der Wiederherstellung der Komposition zu erläutern.

Von demselben Paeonios, welchem die östliche Giebelgruppe zugeschrieben wurde, rührte nach dem Zeugnisse der Weih-Inschrift eine von den Messeniern nach Olympia gestiftete *Nike* her. Sie stand auf einem dreiseitigen, turmartig sich erhebenden Postament (No. 151), wie es am Ende des Saales aufgerichtet ist. Daneben steht eine verkleinerte und wie die übrigen Ergänzungen von R. Grüttner ausgeführte Wiederherstellung des ganzen Denkmals. Der Abgufs der Figur, soweit sie aus den Fundstücken wiederherzustellen war, steht auch inmitten der Langwand des Saales (No. 132).

Von den zwölf *Metopentafeln* (No. 103—107, 129—131, 133—135) des Zeustempels sind die besser erhaltenen, darunter namentlich die mit der Darstellung des Herakles und Atlas (No. 133), an der Langseite des Saales zu finden.

An den Pfeilern des Saales sind aufser kleineren Fundstücken die *Köpfe der Giebelfiguren* des Tempels in Einzelabgüssen der Betrachtung nähergerückt, zwischen den Fenstern die *Wasserspeier* vom Tempel in Gestalt von Löwenköpfen angebracht.

An der Schmalseite zunächst dem Eingange sind die ehr zerstörten Überreste des bildlichen Giebelschmucks eines kleineren Baues, des *Schatzhauses der Megareer*, u sehen (No. 58), sodann zum Teil auf Tischen in der Nähe Inschriften und andere kleinere Furdstücke, darunter

ein bewundernswertes Meisterwerk, der lebensgrosse Porträtkopf eines Siegers im Faustkampf (No. 46).

Am Ende des Saales verdient endlich am meisten Beachtung der Hermes des Praxiteles (No. 153), welcher am 8. Mai 1877 im Heratempel gefunden wurde. Der Gott hält den kleinen Dionysos auf dem Arme; der Kopf ist unversehrt geblieben; einzelne Stücke, wie der rechte Fufs und Teile des Kindes, sind bei der Ergänzung Schapers, welche ebenfalls hier aufgestellt ist, benutzt worden.

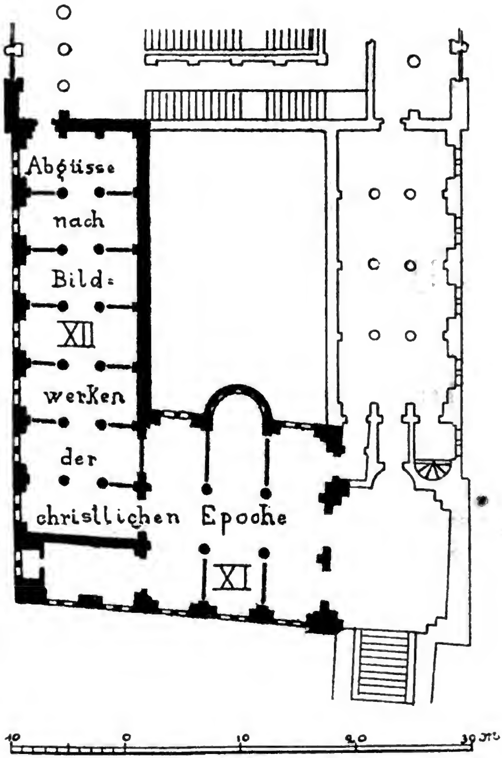
Einige aus Olympia stammende statuarische und architektonische Überreste haben an der Fensterwand Platz gefunden. Die Originale in Thon und Erz, welche dem deutschen Reiche aus den Funden von Olympia zu Teil geworden sind, werden dagegen vorläufig im Antiquarium der K. Museen aufbewahrt.

# VIII.

# ABGÜSSE NACH BILDWERKEN DER CHRISTLICHEN EPOCHE.

---

*Verzeichnis der Gipsabgüsse. Kleine Ausgabe. 3. Abdruck Berlin, W. Spemann, 1883. Preis 50 Pfennig.*



Abgüsse
nach
Bild=
XII
werken
der
christlichen Epoche
XI
10
0
10
20
30 m.

Die Sammlung nimmt die beiden Säle (XI und XII) zunächst links von dem ersten Kuppelraum (bis zum Treppenhaus) und einen Saal im Erdgeschofs des neuen Museums ein. Weder in der Zahl der guten Werke noch in der Vollständigkeit der historischen Entwicklung ist sie bis jetzt mit den Abgüssen nach der Antike zu vergleichen. Unter dem Generaldirektor von Olfers wurde gelegentlich die eine oder andere Gruppe hervorragender Bildwerke abgeformt, wie die romanischen Skulpturen aus Hildesheim, Braunschweig und die Mehrzahl der Nürnberger Skulpturen des 14. und 15. Jahrh.; seitdem hatte die Sammlung keine nennenswerten Vermehrungen nachzuweisen, bis vor etwa zehn Jahren der Plan einer umfassenden Vervollständigung auch dieses Teiles der Gipssammlung entworfen und in Angriff genommen wurde und zwar zunächst durch Abformungen in Italien als der klassischen Stätte der Renaissanceplastik. Dürch die Überweisung des Saales der nordischen Altertümer an die Abteilung wurde es möglich, die Säle XI und XII für die italienischen Gipsabgüsse zu reservieren und diejenigen nach deutschen Werken zugleich mit den Originalen dieser Herkunft in dem neuen Raum zu vereinigen.

Die beiden ersten Kabinette, die zu den Seiten des links von der ersten Rotunde des neuen Museums ausgehenden Saales liegen, enthalten die beiden trefflichsten Reitermonumente Italiens: rechts dasjenige des Erasmo de' Narni gen. Gattamelata, in Padua, von Donatello (ausgeführt 1444 bis 1453), links dasjenige des Bart. Colleoni in Venedig von Verrocchio, vollendet von Leopardi (1479—1496). An den Wänden beider Kabinette der berühmte heute in der Kirche zerstreut und überaus ungünstig aufgestellte Bronzeschmuck des alten Hochaltars im Santo zu Padua von

Donatello (1444—1449). In dem Kabinet links überdies noch die acht im Louvre befindlichen vom Grabmal des Arztes Giovanni della Torre in S. Fermo zu Verona stammenden Reliefs des Andrea Briosco, gen. Riccio.

An den Wänden des zweiten Kabinets links befindet sich eine Sammlung Französischer und Englischer Bildwerke der gotischen Epoche; in der Mitte die vornehme Gipsfigur der Roberte Legendre von einem Französischen Renaissancebildner aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

Das zweite Kabinet rechts giebt charakteristische Beispiele der italienischen Plastik von der frühchristlichen Zeit bis zum Ende des 14. Jahrhunderts. In der Mitte der Tribuna der Hyppolytos, eine im Charakter der römischen Togafiguren gehaltene sitzende Statue eines römischen Bischofs von etwa 300. Rechts der silberne Schild des Theodosius aus dem 4. Jahrhundert, der den zwischen seinen Söhnen Honorius und Arcadius thronenden Kaiser, darunter die lagernde Abundantia, darstellt; links die Wölfin des kapitolinischen Museums, die, früher für ein römisches Werk gehalten, jetzt nach Analogie mit verwandten Arbeiten in's 10. oder 11. Jahrhundert gesetzt wird. Eines der Hauptwerke aus der ersten Zeit der neu erstehenden italienischen Plastik ist die Kanzel aus dem Dom von Siena, die Niccolò Pisano mit seinen Schülern Arnolfo, Lapo und Donato sowie seinem jugendlichen Sohn Giovanni von 1266—1268 ausführte und in der er im Gegensatz zu seinen stark antikisierenden früheren Arbeiten grofse dramatische Lebendigkeit und naturalistische Durchbildung bei freilich etwas unruhigem und überladenem Reliefstil erreicht. Ein klar komponiertes Werk von ergreifendem Pathos ist Niccolò's Thürlünette mit der Kreuzabnahme von S. Martino in Lucca. Seinem Sohne Giovanni gehören die drei Werke der Arena zu Padua: die Grabfigur und die Statue des Enrico Scrovegno und eine einfach und grofs gehaltene Madonna mit dem Kinde. Von Giovanni's Schüler Andrea Pisano sechs Reliefs von der 1330 ausgeführten Bronzethür des florentiner Baptisteriums und eine den Ackerbau allegorisierende Darstellung

vom Kampanile, Werke die in ihrer eindringlichen Erzählungskunst bei geringem Aufwand an Figuren und dem durchaus veränderten Reliefstil zum ersten Mal die auch in der Plastik sich geltend machende malerische Anschauungsweise dokumentieren. Einen weiteren Schritt auf dieser Bahn bedeuten die Reliefs des gleichzeitig als Maler thätigen Orcagna von seinem vielbewunderten Tabernakel in Or San Michele zu Florenz.

Das dritte Kabinet rechts umfaſst hervorragende Werke der Künstlerfamilie della Robbia. Von dem alten Luca, der seine auſserordentliche Popularität der Anwendung der farbigen Glasur auf Terrakottawerke verdankt, dessen Hauptthätigkeit aber auf anderem Gebiete liegt, das Marmordenkmal des Bischofs von Fiesole, Benozzo Federighi (1455), das als reizvolle Umrahmung ein gemaltes und glasiertes Fruchtgewinde zeigt. Zu seinem frühesten Werk, der 1431 in Auftrag gegebenen Orgelbalustrade für den Dom, gehören zehn Reliefs mit singenden, musizierenden und im Reigen tanzenden Knaben und Mädchen, die gleich ausgezeichnet sind durch die Anmut der Erfindung wie durch die sichere Naturbeobachtung und die Schönheit der Formen. Drei kleine Reliefs mit sitzenden Propheten und Evangelisten zwischen Engeln stammen von den 1446 bei Luca bestellten, indes erst nach 1465 vollendeten ehernen Sakristeithüren des florentiner Domes. Glasirte Arbeiten Luca's, aber wohl schon mit Beihilfe seines Neffen Andrea ausgeführt, sind die vier Rundreliefs mit den lieblichen Gestalten der Kardinaltugenden von der Decke der Cappella di S. Jacopo in S. Miniato bei Florenz. Andrea della Robbia ist durch mehrere Madonnenreliefs und vier der köstlichen Wickelkinder vom Friese der Innocenti in Florenz vertreten. Von ihm ist aber wahrscheinlich auch die dem Fra Paolino zugeschriebene Gruppe der Begegnung aus S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja, die an naivem Ausdruck bei ruhig abgewogener Komposition und seltener Schönheit der Figuren von keiner Gruppe der Zeit übertroffen wird.

Im Eingang zum dritten Kabinet links befindet sich an einem Pilaster die berühmte Kanzel aus S. Croce, eines der

schönsten Werke von Benedetto da Majano, klar in der reichen Gliederung, mit trefflich erzählten Darstellungen aus der Legende des hl. Franz und zierlichen Statuetten der Kardinaltugenden.

In der Mitte des Kabinets steht der 1416 von Jacopo della Quercia entworfene Taufbrunnen von S. Giovanni in Siena. Von den plastischen Arbeiten daran gehören dem grofsen sienesischen Meister überdies die den Aufbau bekrönende Bronzestatuette des Täufers, die fünf Marmorreliefs mit Propheten an dem Oberbau, endlich von den Bronzereliefs am Becken die Ausweisung des Zacharias aus dem Tempel (1430). Die Geburt und die Predigt des Johannes (1417 bis 1427) sind von Quercia's sienesischem Schüler Giovanni di Turino, der überdies von den Bronzestatuetten des Unterbaues die Liebe, die Gerechtigkeit und die Weisheit und aufserdem das Bronzethürchen mit dem Relief der Madonna gearbeitet hat. Die treffliche Darstellung des Johannes vor Herodes und die Taufe Christi (1417—27) wurden von Ghiberti, die ungemein dramatische Schilderung des Tanzes der Salome und der Uebergabe des Hauptes des Täufers (1427) von Donatello geliefert. Diesem Letzteren gehören noch die Statuetten der Hoffnung und des Glaubens und drei kleine Bronze-Putten auf dem Oberbau. Die Statuette der Tapferkeit stammt von dem Sienesen Goro di Neroccio. — Ein früheres Werk des Quercia ist der 1422 vollendete Marmoraltar der Familie Trenta in S. Frediano zu Lucca, der in seiner Ornamentik, der gezwungenen Haltung der Figuren und in der Gewandung noch deutlich die italienisch-gotische Manier verräth.

Bedeutender wirken die im Uebrigen verwandten Grabfiguren des Federigo Trento und seiner Gemahlin (von 1416) in dem anstofsenden langen Kabinet. Von einfacher Gröfse in der Komposition ist das vor mehreren Jahren in Florenz ausgegrabene Relief der Krönung eines deutschen Kaisers, an dem aber die Krone und die Hände des Bischofs ergänzt sind und das einem Florentiner Künstler vom Anfang des 15. Jahrhundert angehört. Auf dem Wandschrank mehrere Büsten italienischen, französischen und vämischen Ursprungs.

n einem Pultschrank in der Mitte eine kleine Sammlung ömischer Konsulardiptychen und frühchristlicher Elfenbeinwerke.

Der nun folgende Saal XII ist in seinem ersten grossen Abschnitt zur Aufnahme einer Reihe oberitalienischer Skulpuren bestimmt. Gleich an der Wand links befinden sich nehrere Dogengräber oder Teile von solchen. Bedeutend ist las Grabmal des Antonio Venier in der Art der Gebrüder Massegne, der hervorragendsten Venezianischen Künstler ler Vorrenaissance. Die Halbfigur des Glaubens und die Büste des Dogen vom Grabmal Foscari werden dem Antonio Rizzo zugeschrieben, gehören aber wohl einem älteren, noch tark in den gotischen Traditionen stehenden Künstler an. Dagegen ist die Figur der Klugheit vom Grabmal des Dogen Tron, eine besonders ausdrucksvolle Gestalt, nach ihrer Jebereinstimmung mit Antonio Rizzo's einzigem bezeichnetem Werk, der Eva von der Porta della Carta, eine zweifellose Arbeit dieses Meisters. Schwächer in der Bewegung, charakterloser in der Gewandbehandlung sind die gleichfalls dem Rizzo zugeschriebenen Figuren des Glaubens, der Liebe, Hoffnung und Stärke vom Grabmal des Dogen Niccolò Marcello (zum Teil vor den Säulen im ersten Kabinet inks); mit grofser Wahrscheinlichkeit wird auch die eigenartige Bronzebüste eines Jünglings diesem Meister auf Rechnung gesetzt. — Eine Marmorbüste von einem Unbekannten Venezianer giebt die matronenhaften Züge der Cyprischen Exkönigin Katharina Cornaro. — Von denjenigen Künstlern, die am Ende des 15. Jahrhunderts der venezianischen Bildnerei neue Impulse und ihr eigentümliches Gepräge gaben, indem sie, im Gegensatz zu dem von Padua ausgehenden Naturalismus, sich an den Resten der griechischen Plastik zu bilden suchen und deren Werke dadurch eine treffliche Reliefbehandlung und strenge Linienschönheit, freilich auf Kosten einer intensiveren Belebung gewinnen, ist Alessandro Leopardi mit zwei Reliefs und einer Statuette von seinem grossen Grabmal des Dogen Vendramin (demselben, dem die Schildhaltenden Jünglinge in der Abteilung der Originalskulpturen angehörten), Pietro Lom-

bardo durch einen Wappenhalter vom Grabmal des Dogen Mocenigo und sein Sohn Antonio Lombardo durch ein klar aber akademisch komponiertes Relief mit dem Wunder des Kindes, das für die Unschuld seiner Mutter zeugt, vertreten. Dem um 1527 nach der Lagunenstadt zugewanderten Jacopo Sansovino, der sich an Andrea Sansovino und Michelangelo gebildet hat und für die venezianische Hochrenaissance bestimmend wird, gehört die kleine Bronzethür aus S. Marco, die den Meister zwanzig Jahre lang beschäftigt haben soll.

Weniger ausgiebig sind die Meister der lombardischen Plastik vertreten. Giov. Antonio Amadeo's Kanzelreliefs aus Cremona (1482) zeigen in den schlechten Verhältnissen der Figuren, in dem stellenweise karrikierten Ausdruck, dem knittrigen Faltenwurf den Meister noch ganz unter dem Einfluſs der Gebrüder Mantegazza, während der Medailleur und Goldschmied Cristoforo Foppa, gen. Caradosso in den Putten auf dem Friesstück aus S. Satiro (im ersten Kabinet links) eine frische, an Donatello gemahnende Natürlichkeit erreicht. Eine ausgezeichnete Arbeit eines Oberitalienischen Künstlers, aber keinesfalls von Sperandio, ist die Büste von dem Grabmal Mantegna's. Dem aus Pisa stammenden, aber in Rom geschulten Gian Cristoforo Romano, der eine reiche Thätigkeit in Oberitalien entfaltet, wird neuerdings die tüchtige Büste der jugendlichen Beatrice d'Este (entstanden um 1490) zugeschrieben.

Zur florentiner Kunst führen die in der Mitte der Stirnwand aufgestellten groſsen Bronzethüren Lorenzo Ghiberti's vom Ostportal des Baptisteriums zurück. Sie wurden in den Jahren 1425—52 gearbeitet und um ihrer Schönheit willen die „Pforten des Paradieses" zubenannt. In der That stehen die acht Reliefs mit Darstellungen aus dem alten Testament und die biblischen Gestalten in den Nischen an Reichtum und Anmut der Motive, an malerischer Ausgestaltung des Raumes trotz der manchmal fehlerhaften Reliefperspective und an Trefflichkeit der Arbeit unter allen Werken der Frührenaissance unerreicht da.

In dem ersten Kabinet rechts befinden sich mehrere Arbeiten des Florentiner's Antonio Rossellino, darunter sein hervorragendstes Werk, das in dem Aufbau überaus glückliche Grabmal des Kardinals Johann von Portugal und die meisterhafte Büste des Matteo Palmieri. Daneben charakteristische Stücke des Hauptmeisters von Lucca, Matteo Civitali, der an der florentiner Kunst herangebildet, sich durch grofsen Schönheitssinn und eine stilvolle Marmorbehandlung hervorthut.

Das zweite Kabinet rechts enthält von Desiderio da Settignano, dem anmutvollsten der sich unmittelbar an Donatello anschliefsenden Marmorbildner, als authentische Werke nur den segnenden Christus vom Tabernakel in S. Lorenzo und das dekorativ trefflich behandelte Wappen der Gianfigliazzi. Mit grofser Wahrscheinlichkeit können ihm aber das zarte Relief mit dem hl. Hieronymus und mehrere Büsten, vor allem einige köstliche Kinderköpfe, obenan der fröhlich lachende Knabe der Sammlung Miller, zugeschrieben werden. Die Stuckbüste bei Lord Elcho ist eine gleichzeitige Wiederholung der in der Sammlung der Originalskulpturen befindlichen urbinatischen Prinzessin. An Desiderio's Marietta Strozzi schliefsen sich, vor allem in der etwas steifen Haltung und den eigentümlich gesenkten Lidern, mehrere Frauenbüsten an, ohne dafs ein bestimmter Künstlername dafür genannt werden könnte. Das grofse Relief der Maria mit dem Kinde ist eine herbe frühe Arbeit von Mino da Fiesole, während die berühmte Liller Wachsbüste eines Mädchens in ihrer weichen Behandlung und dem sentimentalen Ausdruck schon auf dem Übergang zur Kunst des 16. Jahrhunderts steht. Von dem Meister, der die florentiner Quattrocentoplastik beschliefst, von Benedetto da Majano, weist das Kabinet mehrere Arbeiten auf, darunter das architektonisch wie ornamental gleich ausgezeichnete Ciborium aus Siena, die bis zum äufsersten Detail durchgeführten Büsten des Pietro Mellini (1474) und Filippo Strozzi, zu welch Letzterer die Sammlung der Originalskulpturen das Modell bewahrt und die etwas weichliche Statue Johannes des Täufers. Ein liebenswürdiges Werk

aus der florentiner Zeit Jacopo Sansovino's ist der von übersprudelnder Lust belebte Bacchus.

Von den im ersten Kabinet links vereinigten Skulpturwerken aus Rom gehören eigentlichen Lokalkünstlern nur die von dem Altar in S. Gregorio und dem Tabernakel Alexanders VI in S. Maria del Popolo stammenden Skulpturen des Meisters Andrea und drei Rundreliefs von dem Altar des Kardinals Costa, vielleicht auch die handwerksmäfsigen Büsten der Gebrüder Pollajuolo, an. Dagegen ist die trefflich behandelte Grabfigur des Kardinals Foscari zweifellos venezianischen Ursprungs und aller Wahrscheinlichkeit nach ein Werk von Antonio Rizzo.

Das zweite Kabinet links umfafst einige Muster der sienesischen Plastik. Von dem Hauptmeister Jacopo della Quercia das Grabmal der Ilaria del Caretto, das sich durch die edle Figur der Verstorbenen auszeichnet. Von Antonio Federighi, dem energievollsten der späteren Sienesen, eines seiner wesentlich dekorativ hervorragenden Weihwasserbecken aus dem Dom. Der vorwiegend als Bronzebildner thätige Lorenzo Vecchietta ist durch die mit gewissenhaftem Naturalismus gearbeitete Grabfigur des Marino Soccino (1467) und die Büste der Annalena Malatesta vertreten. Der den Krüppel heilende hl. Ansanus (vor 1487) ist ein ansprechendes und tüchtiges Werk des Giovanni di Stefano; von dem schon in das 16. Jahrhundert hineinreichenden Lorenzo Marinna eine in den Formen weichliche, in den Stellungen gesuchte Beweinung von dem durch seine prächtige Dekoration berühmten Altar in Fontegiusta. — An einer Säule der im Dom zu Siena stehende Täufer Donatello's, eine düstere asketische Gestalt seiner letzten Zeit (1457).

Die beiden letzten Kabinette der linken Seite sind wieder der florentiner Kunst gewidmet. Zunächst kommen Arbeiten von Andrea del Verrocchio und seiner Richtung. Hervorzuheben sind die berühmte Bronzestatue des David (1476) mit dem bezaubernden lionardesken Lächeln, der übermütig erfundene Knabe mit dem Delphin, die beredt erzählte Darstellung des Todes der Francesca Pitti, endlich zwei Madonna-Reliefs und zwei weibliche Büsten von sorgfältigster Durchbildung. Nur

Schulgut und wahrscheinlich von Francesco di Simone ist das Verrocchio's spätesten Arbeiten sich anschliefsende Tabernakel von Monte Luce bei Perugia. Von Antonio Pollajuolo die lebendige, seine eingehenden Anatomiestudien verratende Gruppe des Hercules und Cacus.

Vor den Säulen der jugendliche Täufer, ein etwas nüchternes Werk das wohl nur in der Erfindung auf Donatello zurückgeht und der für seine frühe naturalistische Periode überaus charakteristische Zuccone, von einer erschreckenden Lebenswahrheit, zu dessen richtiger Beurteilung man aber nicht vergefsen darf, dafs er für die hohe Aufstellung in einer Nische des florentiner Glockenthurmes berechnet war.

Zwei Jugendwerke Donatello's, der triumphirende David und der ritterliche Georg stehen vor den Säulen des vierten Kabinets links, das ausserdem Werke von Mino da Fiesole, des betriebsamsten unter den florentiner Marmorbildnern, enthält: aus seiner früheren römischen Zeit das Tabernakel in S. Maria in Trastevere, aus dem Anfang der siebziger Jahre das reizvolle Ciborium aus S. Croce zu Florenz, aus der späteren römischen Periode die Grabfigur des Christoforo della Rovere. Weit höher aber als diese immerhin etwas oberflächlichen Arbeiten stehen Mino's Büsten; diejenigen des Bischofs Leonardo Salutati und des Diotisalo's Neroni können sich an Schärfe der Charakteristik und Grösse der Auffassung mit dem Besten messen, was das Quattrocento in dieser Richtung geschaffen hat.

Die Kunst Michelangelo's beherrscht die letzten drei Kabinette der rechten Seite. Die Satyrmaske im dritten Kabinet wird nur mit Unrecht, auf Vahari's Erzählung hin, dem jugendlichen Künstler zugeschrieben. Dagegen ist eine seiner ersten Arbeiten die wundervoll gegliederte, in der gedrängten Komposition an römische Sarkophagreliefs sich anlehnende Schlacht der Lapithen und Centauren. Diesem Werke schliefsen sich zeitlich die sinnende Madonna von Brügge und die ergreifende Pietà von St. Peter an. Auf der vollen Höhe seines gewaltigen Könnens steht er in den beiden

Medicäergräbern, von denen sich dasjenige des Giuliano mit den Figuren von Tag und Nacht hier und

im vierten Abschnitt jenes des Lorenzo, genannt il Pensieroso, mit den Figuren des Morgens und Abends befindet. In der Mitte die unvollendete in der Stellung gezwungene Madonnenstatue aus der Medicäerkapelle und vor den Säulen die beiden für das Juliusgrab bestimmten Sklaven, die als Personifikationen architektonischer Funktionen gedacht waren.

Im fünften Kabinet die unvollendete Kreuzabnahme aus dem florentiner Dom, die Statuen des Bacchus und Christus und die energische Büste des Brutus. Von Michelangelo's Nachahmer Pierino da Vinci zwei tüchtige Reliefs und das etwas allgemein gehaltene Selbstbildnis des Baccio Bandinelli, das sich keineswegs mit dem Terrakottabildnis der Abteilung der Originalskulpturen messen kann. Dem vorzugsweise für Spanien thätigen Leone Leoni gehört die tüchtige Bronzebüste Karl's V, die unbedeutendere Philipp's II vermutlich seinem Sohn Pompeo.

Im letzten Abschnitt finden sich wiederum Werke der florentiner Frührenaissance vereinigt. Zur Linken die Cassa des hl. Hyacinthus und die Reliefs vom Reliquienschrein des hl. Zenobius, Werke, die alle Vorzüge der Ghiberti'schen Kunst aufweisen. Von besonderem Interesse sind die beiden Konkurrenzreliefs Ghiberti's und Brunellesco's, das Opfer Isaaks darstellend, für die Bronzethüre am Baptisterium zu Florenz. Da die Preisrichter schwankten, trat Brunellesco freiwillig zurück, obgleich seine Arbeit an Geschlossenheit der Komposition und Natürgefühl derjenigen seines Nebenbuhlers keineswegs nachsteht.

Zur rechten Hand mehrere Reliefs Donatello's, wie der drachentötende Georg vom Sockel des Heiligen an Or San Michele, die treffliche kleine Bronze der Grablegung in Wien, der jugendliche Johannes aus dem Museo nazionale, vor allem aber die lebendig bewegten, in ihrer Derbheit auf die Wirkung in der dunklen Kirche berechneten Reliefs von der Orgelbalustrade des florentiner Domes. Der Bronzedavid und die Statue des Kupido gehören zu den wenigen Werken, in denen Donatello der Antike sichtbar nachstrebt

und zu den ersten, in denen ein Renaissancemeister den nackten Körper zu bilden versuchte.

Auf Raffael's Entwurf werden die von Lorenzetto ausgeführte Statue des Jonas, in der die Antinousbildung sichtbar nachwirkt, und die dem Pietro d'Ancona zugeschriebene Gruppe des auf einem Delphin ruhenden Knaben zurückgeführt.

Ein in der Bildung des Körpers dem berliner Giovannino überaus nahestehendes Jugendwerk des Michelangelo ist der sterbende Adonis, während der Moses und die beiden Figuren der Lea und Rahel dem grandiosen Torso des den Meister sein Leben lang beschäftigenden Grabmals des Papstes Julius angehören.

---

Die Abgüsse nach deutschen Bildwerken sind im Erdgeschofs des neuen Museums in dem ehemaligen Nordischen Saal mit den deutschen Originalskulpturen vereinigt, (s. S. 135).

---

# IX.

# ANTIQUARIUM.

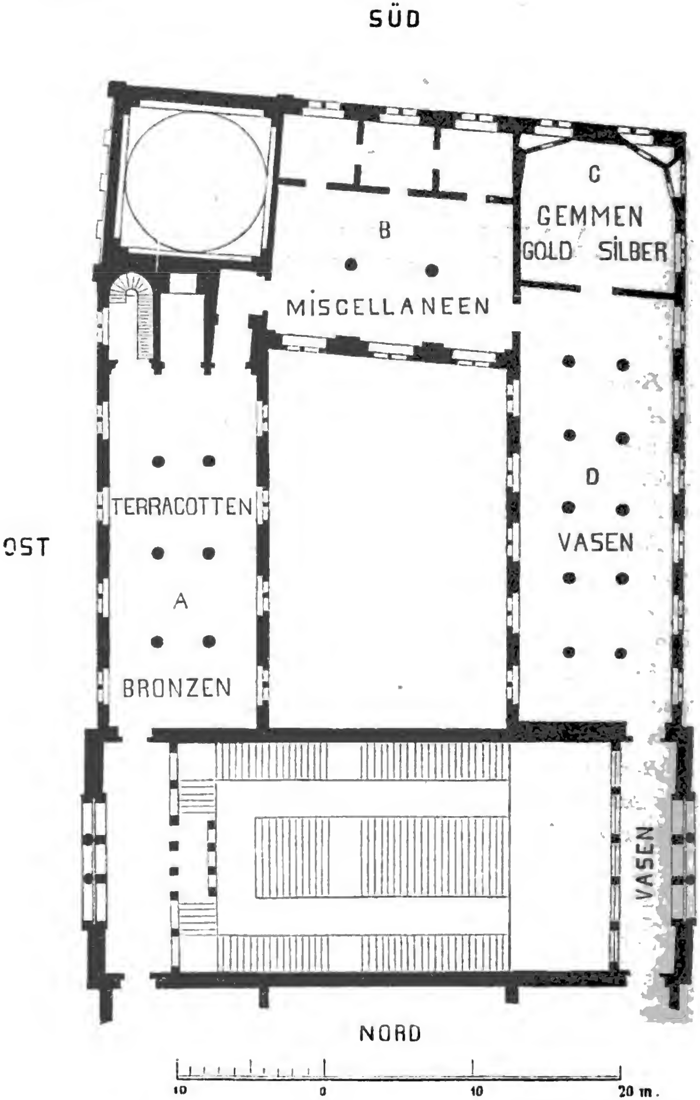
*Beschreibung der Vasensammlung im K. Antiquarium von A. Furtwängler. 2 Bände. Berlin 1885. Preis 20 Mark.*

*Verzeichnis der antiken Denkmäler im Antiquarium des K. Museums zu Berlin. Erste Abteilung. Galerie der Vasen, von Levezow. Berlin 1834. Preis 1 Mark 50 Pfennig.*

*Neu erworbene antike Denkmäler des K. Museums zu Berlin, beschrieben von E. Gerhard. Zugleich als Nachtrag zum Verzeichnis der Vasensammlung. Heft I—III mit zwei Nachträgen. Berlin 1836 bis 1846. Preis 1 Mark 50 Pfennig.*

*Erklärendes Verzeichnis der antiken vertieft geschnittenen Steine der K. Preufs. Gemmensammlung, von Toelken. Berlin 1836. Preis 1 Mark.*

*Berlins antike Bildwerke. II. Geräte und Bronzen im Alten Museum, von C. Friederichs. Düsseldorf 1871. (Jetzt Verlag von W. Spemann in Berlin.) Preis 8 Mark.*


SÜD
C
GEMMEN
GOLD SILBER
B
MISCELLANEEN
TERRACOTTEN
A
BRONZEN
D
VASEN
OST
VASEN
NORD
10
0
10
20 m.

Das Antiquarium ist bestimmt, die kleineren Kunstwerke des Altertums zu sammeln und von den Erzeugnissen des antiken Kunstfleifses in Metall, Edelstein, Thon, Glas, Elfenbein, Bernstein u. s. w. eine möglichst vollständige Uebersicht zu geben.

Es umfafst fünf Sammlungen, welche jetzt in den Räumen der früheren Kunstkammer des neuen Museums untergebracht werden:

1. Bronzen;
2. Terrakotten;
3. Arbeiten in Gold und Silber nebst den geschnittenen Steinen;
4. bemalte Thongefäfse;
5. Miscellaneen.

# Saal A*)

## a) Bronzen.

Die Bronze, eine Mischung von Kupfer und Zinn, wurde von den Griechen und Etruskern schon in ältester Zeit künstlerisch verwendet, und zwar zuerst hauptsächlich nach ihrer Eigenschaft als dehnbarer Körper; mit gehämmertem und getriebenem Bronzeblech pflegte man Gegenstände aller Art zu umkleiden. Reste von dergleichen alter getriebener Arbeit in Pult III rechts; die Schilde auf dem Schrank VII und die Maske in Schrank XXVI, 1. Altetruskische Gefäfse aus

*) Die Schränke und Pulte sind mit römischen, die Fächer, deren Zählung von oben nach unten und von links nach rechts fortschreitet, mit arabischen Ziffern bezeichnet. — Die Farbe der Etiquetten an den einzelnen Gegenständen ist bei den aus Griechenland und Kleinasien stammenden in der Regel grün, bei denen aus Italien braun.

Blech in den einzelnen Teilen durch Nieten zusammengefügt, auf Schrank VIII; Proben griechischer getriebener Arbeit aus der Zeit der höchsten Kunstblüte sind die Spiegelkapseln und der Wangenschirm eines Helmes in Pult III links. — Das Verfahren, die Bronze zu gravieren, ist vor allem an den etruskischen Spiegeln (Pult I, IA u. II) und Toilettencisten (auf Pult IX u. X), accessorisch aber auch an getriebenen wie gegossenen Werken zur Anwendung gekommen. Von eingelegter Arbeit (in römischer Zeit sehr beliebt) ist unter den Gefäfsen in Schrank VIB links oben ein hervorragendes Beispiel. Bei weitem am häufigsten sind indes Werke des Gusses. — Neben den Griechen haben sich indes auch die Etrusker besonderen Ruf erworben; glänzende Zeugnisse ihrer Bronzetechnik sind die Kandelaber auf den Wandbrettern neben Schrank VI und XIV.

Der Hauptwert der vorliegenden Sammlung liegt in der kleinen, aber auserwählten Anzahl echt griechischer Bronzen, ferner in der reichen Serie altetruskischer Spiegel und anderer Geräte.

Pult I, IA und II: Auswahl aus der Sammlung etruskischer Spiegel, runder Metallscheiben, deren polierte Seite als Spiegel diente, während die andere ein graviertes Bild zeigt. Sie sind alle in Gräbern Mittel-Italiens gefunden, die kreisrunden in Etrurien, die birnenförmigen in Palestrina (Präneste). Von hervorragender Schönheit ist der Semelespiegel No. 36 (Durchzeichnung daneben). Am Schlusse der Reihe Spiegel aus römischer Zeit, welche keine Gravierung haben.*)

Pult III, Fach 1 und 2: Spiegelkapseln von griechischer, etruskischer und römischer Arbeit. Die ersteren sind zwiefacher Art; entweder erhielten sie einen gesonderten Spiegel, oder sie waren mit dem Spiegel durch ein Charnier verbunden (Klappspiegel). Die Aufsenseite der Kapsel ist durch getriebene Reliefbilder verziert. Die griechischen Exemplare im 1. Fache gehören meist dem 4. Jahrh. v. Chr. an und sind von vorzüglicher Schönheit. Besonders schön ist

*) Abbildungen fast aller Spiegel der Sammlung findet man in dem Werk von Gerhard, Etruskische Spiegel, 4 Bde.

No. 7806, wohl die älteste erhaltene Darstellung von Eros und Psyche, (vielleicht auch von einem anderen Geräte herrührend), 7747 vergoldeter Aphroditekopf; ferner 7928 Ganymed vom Adler geraubt. Oben der sehr schöne Wangenschirm eines Heimes mit dem Bilde des Philoktet (?). Die Kapseln in Fach 2 sind meist etruskischer und viel geringerer Arbeit; unten 7929, ein Relief mit ausgeschnittenem Grunde, Herakles mit dem Löwen, von griechischer Arbeit. —

Fach 3: Metallreliefs, welche entweder getrieben, gestanzt oder gegossen sind. Zu den Arbeiten des alten Stils gehört das Flachrelief der Chimaera (No. 2173), die Tierkampfgruppe 2175 und der Fries laufender gorgonenartiger Dämonen. — In demselben Fach einige griechische Gewandnadeln, unter denen No. 7979 besonders interessant ist, sowohl durch die Form als auch durch die auf dem viereckigen Blatt angebrachten Gravierungen in sehr altertümlichem Stil.

Pult IV: Inschriften auf Metall. Darunter die Bronzetafel No. 7459, ein Dekret der syrischen Stadt Anisa, mit stützenden Figuren ausgestattet. Ferner das Militärdiplom 7845 und einige Bleiplättchen mit Verwünschungsformeln.

Wandschrank V: Haus- und Toilettengerät, Schmuckgegenstände. — Oben: Schabeisen und Ölfläschchen für den Gebrauch der Ringschule; Pfannen, Schöpfkellen, Siebe, Glocken, Waagen, teils von der bei uns üblichen Form, teils Schnellwaagen mit verschiebbarem Gewichte, das eichelförmig (No. 931) oder öfter noch als menschlicher Kopf (No. 923—24) gestaltet ist. — Unten: Verschiedenes, worunter viele in Deutschland gefundene Objekte, die teils der sog. Bronzezeit, teils römischer Epoche angehören. — Unter den mit bildlichen Wappen versehenen Gewichten von Blei sind besonders die attischen gut vertreten. — Oben auf dem Schranke stehen zwei in der Art von Trophäen befestigte Rüstungen, deren Teile indes nicht ursprünglich zusammengehörten; die Helme sind altgriechisch, der Panzer (Bruststück links, Rücken rechts) ist aus späterer Zeit.

Schrank VIA: Die beiden unteren Fächer enthalten Gefäfse für Küche und Haus; rechts unten ist ein Gesamtfund aus einem Grabe bei Naupaktos aufgestellt. In der Reihe darüber stehen die figürlichen Bronzen des freien griechischen Stiles. Hervorzuheben sind die trefflichen Satyrstatuen No. 1835 (tanzend) und No. 7466 (sich gegen ein Tier wehrend, aus Pergamon), ferner No. 6375 tanzender Lar (römischer Hausgott), 7486 der Pan aus Arkadien, 7880 die fast schwebende bogenschiefsende Artemis (?) und der schöne Apollon 7934. Der Eros No. 1844 und der Herakleskabe 1849 stammen aus späterer römischer Zeit. Oben rechts eine Anzahl kleinerer Kandelaber, links einige Gefäfse.

Schrank VIB. In der oberen Reihe Kannen und Trinkgefäfse. Unter den letzteren eine Trinkschale aus Korinth (No. 7264) durch Form und Erhaltung ausgezeichnet. Darunter: Schutzwaffen griechischer, etruskischer und römischer Fabrik. Die altgriechischen Helme bedecken den ganzen Kopf und haben unbeweglichen Wangen- und Nasenschirm (z. B. 1016 und die auf Schrank V). Ein Beispiel des spätern griechischen Helms, mit Masken geschmückt, ist No. 1010 (von Milo). Daneben No. 1022 schöner Helm mit getriebenen Greifen aus Aegypten. Die Helme in Form von Sturmhauben stammen aus Italien; einige sind mit feinen Gravierungen reich verziert. Ausser den Helmen einige Beinschienen und eine Armschiene aus Olympia (No. 6402) mit Medusenkopf. Im 3. Fach rechts ein Grabfund aus Tirol. Im untern Fach Lampen und eine Laterne (No 756). Links ein Kandelaber, zum Anhängen von Bronzelampen eingerichtet, aus späterer römischer Zeit. (Die angehängten Lampen gehören nicht ursprünglich dazu). Die gröfseren Kandelaber sind auf den Tragbrettern neben Schrank VI und XIV, ferner auf den Pultschränken IX und X aufgestellt. Sie sind sämtlich etruskischen Ursprungs, bis auf einen aus Cypern, und wie fast alle uns erhaltenen Geräte von Bronze in Gräbern gefunden. Die horizontalen Zacken dienten zum Anheften von Wachskerzen. Als Bekrönung dienen Figuren oder Gruppen.

Den Kandelabern ähnlich, nur in ihrem oberen Teile verschieden gebildet, sind die Thymiaterien oder Weihrauch-

becken (z. B. 687 und 688). Sie tragen oben eine kleine Schale, in welcher man auf glühenden Kohlen Weihrauch verbrannte. Auch an diesen Geräten sind menschliche Figuren, jedoch, der Benutzung des Gerätes gemäfs, nicht als Bekrönung, sondern als Träger des Schaftes oder nur der Schale angebracht.

Schrank VIIA und B: Figürliche Bronzen, welche teils als Gegenstände des häuslichen Kultus, feils als freie Kunstwerke oder Verzierung von Geräten gedient haben. Die meisten stammen aus der römischen Kaiserzeit, gehen aber gröfstenteils auf griechische Originale zurück. Sie sind nach den verschiedenen Typen geordnet. Den Götter- und Heroenbildern schliefst sich unten in VIIB eine Anzahl von Figuren des gewöhnlichen Lebens, Krieger etc. an. Auskunft über Darstellung und Fundort (soweit dieser bekannt) geben die an den einzelnen Figuren befestigten Zettel. Oben auf dem Schranke zwei altetruskische Schilde mit gestanzten Verzierungen.

Die Aufstellung der figürlichen Bronzen nimmt in Schrank VIII ihren Fortgang. Kunstgeschichtlich von besonderer Wichtigkeit sind die auf Seite A im Mittelfach aufgestellten altgriechischen Bronzefiguren, darunter besonders zu beachten der Apollo aus Naxos mit Inschrift (No. 7383). Daneben ein Widderträger (Hermes?) von Kreta (No. 7477) durch Stil und Gewandung merkwürdig; besonders schön der lanzenschwingende Krieger aus Dodona 7470, die beiden Wiederholungen einer lanzenschwingenden Athena-Promachos (No. 6218, 6242), und eine Kanephore (Korbträgerin) aus Paestum (No. 7429), nach der Inschrift an dem ionischen Säulenkapitelle eine Weihegabe an Athene. Die wahrscheinliche ursprüngliche Aufstellung verdeutlicht der in der Nähe stehende Gipsabgufs. Schreitende Artemis aus Thesprotien 7971, in deren Händen Bogen und Pfeil zu ergänzen sind. Hierher gehört auch der altertümliche Kopf aus Kythera No. 6324, welcher auf Pult X in der Mitte gesondert aufgestellt ist, ein kunstgeschichtlich sehr wichtiges Werk.

Auch die etruskischen und anderen italischen Bronzen in der unteren Abteilung von Schr. VIIIA bilden eine

historische Reihe, von den ältesten Idolen bis zu denen, der welche entwickelten griechischen Kunst entsprechen.

Schrank VIII B enthält im Mittelfach links einige kleine altgriechische Figuren der Aphrodite, die als Spiegelstützen dienen; rechts Bronzen des freien Stils, unter denen die griechische Aphrodite 7101 und die römische Venus 7032 hervorzuheben sind. Unten allerlei von Geräten stammende Figuren meist älterer Zeit.

Daneben am Fenster auf einem Postamente eine prächtige griechische Hydria mit Eros in getriebenem Relief am Henkel.

Ein gutes Stück endlich ist die vor Schr. VII. gesondert aufgestellte Gruppe des Theseus im Kampfe mit Minotauros, aus Aphrodisias in Kleinasien.

Pult IX: Trutzwaffen, (Lanzen- und Pfeilspitzen, Schleuderkugeln, Schwerter) und Handwerksgerät (Stempel, Angelhaken, Zirkel, Lote, Beile, Rasiermesser etc.). Auf dem Pult in der Mitte zwei gröfsere Gefäfse, welche zur Beisetzung von verbrannten Gebeinen gedient haben. Zu beiden Seiten zwei sog. Cisten mit eingravierten Zeichnungen, einer Deckelgruppe, die als Griff diente, und figürlich gestalteten Füfsen versehen. Bei No. 6236 bestand der eigentliche Körper aus Holz und war nur mit metallenen Beschlägen versehen; Zwei andere solche Cisten stehen auf Pult X; drei andere in Schrank VIII B. Diese Geräte werden vorwiegend in den Gräbern von Präneste gefunden und tragen zum Teil altlateinische Inschriften; sie dienten zur Aufbewahrung von allerlei Toilettengerät und stammen aus den letzten Jahrhunderten v. Chr.

Pult X: Bronzegerät. Auf der einen Seite eine in historischer Folge geordnete Auswahl von Henkeln. Auf der anderen Seite rechts Arbeiten mit Email meist sehr später Zeit, dann medizinische Instrumente, darunter ein am Rhein gefundenes Arzneikästchen. Weiterhin ein schöner Diskos aus Aegina mit gravierter Zeichnung. Sodann Votivgegenstände verschiedener Art, wie man sie in den Tempeln als Weihgeschenke darbrachte. Endlich Objekte aus Blei.

Zwischen Schrank XV und XVI steht einzeln aufgestellt eine schöne Doppelherme von Satyr und Satyrmädchen aus

Pompeji; einzelne Zuthaten sind von Silber; die Ausführung ist von gröfster Lebendigkeit und Feinheit. Zwischen Schrank X und XIV ein sehr altertümlicher Dreifufs aus Metapont, und einer aus Vulci.

Zwischen XI und XII steht Pult XXVI, für die Bronzen bestimmt, die als Ansatz und Verzierung an Geräten verschiedenster Art dienten. Unter den altgriechischen Stücken links ist die grofse Maske 7102 besonders bedeutend; ferner das Gorgoneion 7966, der geflügelte Dämon 2172. Es folgen altetruskische Stücke, dann auf der Fensterseite spätetruskische, spätgriechische und römische; schöne Medusenköpfe, Satyrmasken u. a. Am Schlusse Medaillon mit dem Porträt des Caracalla.

## b) Terrakotten,

d. h. die freien Figuren, die Relieftafeln und die mit freien Figuren oder Relief verzierten Stirnziegel und Gefäfse aus gebranntem Thon. Viele der Thonfiguren haben sich nur in Fragmenten erhalten, unter denen besonders die ausdrucksvollen Köpfe von Interesse sind. Andere dagegen, welche sorgfältig in Gräbern beigesetzt waren, gehören, ihres zerbrechlichen Materials ungeachtet, zu den besterhaltenen Überresten des klassischen Altertums und geben uns auch von der Anwendung der Farbe in der Plastik eine deutliche Anschauung.

Uralt ist die künstlerische Verwendung der plastisch bildsamen Thonerde, welche die im weichen feuchten Zustande ihr gegebene Form bewahrt, nachdem sie durch Erhitzung im Brennofen trocken und hart geworden. Die Thonplastik ist die Vorstufe der bildenden Künste in harten Stoffen, und für den Erzgufs ist das Thonmodell geradezu die notwendige Vorbedingung. — Häufiger indes als das freie Modellieren des Thones mit den Fingern und dem Modellierstecken ist das ebenfalls uralte Verfahren, denselben in Formen zu pressen, welche zumeist wieder aus gebranntem Thone bestanden. Auf letztere Art sind fast alle die kleineren Figuren und Reliefs hergestellt; auch die herrlichen Statuetten von Tanagra sind alle in Formen abgedrückt und innen hohl: doch sind sie mit grofser Feinheit nachmodelliert, auch

pflegen die Köpfe und Arme derselben nicht mitgeformt, sondern frei modelliert und angesetzt zu sein. Die Farben, mit denen alle Thonwerke bis zur späteren römischen Zeit bedeckt zu werden pflegten, wurden in der Regel erst nach dem Brennen aufgetragen.

Von gröfseren in der Architektur zum Schmucke der Dächer verwendeten Terrakotten besitzt das Museum namentlich aus älterer etruskischer Zeit eine schöne Sammlung; seine Hauptstärke jedoch liegt in dem Schatze kleiner echt griechischer Statuetten aus der Blütezeit der Kunst. — Die Anordnung ist wesentlich nach den Fundorten geschehen.

Schrank XIA: Terrakotten aus Athen und dem Peiraieus. Fach 2 zeigt altertümliche Sitzbilder von Göttinnen, deren eine durch die Medusenmaske auf der Brust deutlich als Athena gekennzeichnet ist. Sie waren zwischen den Überresten der Verstorbenen aufgestellt, um ihnen den göttlichen Schutz zu verbürgen. — Oben Tänzerinnen.

In XIB enthält Fach 2 vorzugsweise attische Salbfläschchen und Kännchen, deren Vorderseite teils mit Köpfen, teils mit ganzen Figuren geschmückt ist. In Fach 3 charakteristische Karikaturen und Bilder komischer Schauspieler.

Schrank XII: Terrakotten aus Tanagra, einer böotischen Stadt nahe der Grenze von Attika, deren Gräberfeld seit 1872 eine grofse Menge von Thonfiguren geliefert hat, die durch Anmut und feine Ausführung sich auszeichnen. Es sind meist weibliche Gestalten. Von mythologischen Figuren ist Eros am häufigsten dargestellt und der bacchische Kreis besonders durch Silen vertreten. Es ist wahrscheinlich besonders das dritte Jahrhundert v. Chr., dem diese Terrakotten angehören, in welchen sich das griechische Kunsthandwerk in seiner liebenswürdigsten Form offenbart hat. Die besten und feinsten dieser Figürchen haben in Schr. XII A Aufstellung gefunden. Es sind Frauengestalten in den verschiedensten Stellungen: stehend, sitzend, lagernd; zuweilen mit Sommerhut und blattförmigem Fächer. Besonders schön No. 6691 und 7140.

In XIIB, Fach 2 links eine weibliche Statuette mit Hut und Fächer, durch Gröfse und Vergoldung der Gewandsäume

sgezeichnet. Daneben archaische Figuren (ein Bäcker, ı Friseur). Rechts davon, auf einer Tafel vereint, zehn ·oten in den verschiedensten Motiven, von ausserordent- :her Anmut.

In Schrank XIII A ist das merkwürdigste die zwiefache .ebelgruppe, welche wahrscheinlich einst die Vorder- und ickseite eines hölzernen Sarkophagdeckels schmückte. — ırüber stattliche Masken und Brustbilder von Göttinnen ·engen Stiles, aus Gräbern, wo sie zum Schutze der Toten :h befanden. XIII B: Schlufs der Tanagräer; Terrakotten ıs Megara, Korinth u. a. O. Besonders hervorzuheben ). 7141 Aphrodite und Adonis (?) und 7403 Aphrodite von ·oten umschwebt, beides Gefäfse attischer Fabrik mit Hoch- lieffiguren.

Schrank XIVA und B. Terrakotten aus den östlichen .d westlichen Kolonien. Die Terrakotten aus Kleinasien ıd durch Material und Stil von denen des Mutterlandes ıterschieden. Sie scheiden sich in zwei Gattungen, die ›n Aeolis, besonders Myrina; hervorzuheben auf Seite A ıks 7741 mit Inschrift auf der Rückseite, rechts 7736 die ıf dem Hahne reitende Artemis. Manche der Figuren von yrina scheinen die Tanagräischen zu imitieren (so 7963 ıf Seite B). Die zweite Gattung ist die hauptsächlich in nyrna und Umgebung gefundene, bei welcher die Ver- ıldung der ganzen Figuren häufig ist; ein vorzügliches ück ist No. 7533, nackte Aphrodite, aus Ephesus.

Die drei Schränke in der Mitte des Saales (XV—XVII) gänzen die eben beschriebene Auswahl figürlicher Terra- ›tten. Sie enthalten kleinere Figuren und Fragmente von guren, welche zum Teil aus Gräbern, zum Teil aus der ngebung alter Heiligtümer stammen, wo sie als Weih- schenke dienten. Der ganze Vorrat ist auch hier nach ındschaften geordnet, innerhalb der landschaftlichen Gruppen : das gleichartige zusammengestellt worden. Eine Anzahl :r kleinasiatischen Terrakotten verdankt das Museum den :schenken der Herren Dr. Humann und Consul Spiegelthal.

Schrank XV. Seite A enthält Terrakotten aus Attika, :r Peloponnes und Nordgriechenland. Darunter sind

Nachbildungen uralter, brettartiger Tempelbilder, die nu einen Ansatz von Armen haben, Statuetten feierlich thronende oder stehender, kinderpflegender Göttinnen, auch priesterlich Figuren, Tempeldienerinnen u. dgl. Oben schöne Stirnziege mit Frauenköpfen. — An den übrigen Seiten des Schranke Terrakotten klein-asiatischen Fundortes; darunter ein Fülle fein und charakteristisch modellierter Köpfchen vo Aphrodite, Dionysos, Satyrn und besonders Karikaturen. I B, links unten, Formen zur Herstellung von Masken un Reliefs in Terrakotta.

Schrank XVI: Terrakotten aus Italien und Sicilien Auf Seite A links, Gottheiten und priesterliche Figuren meistens aus Grofsgriechenland; rechts Statuetten aus Kampanien, besonders Capua*). Unten im Schrank eine Reihe von Thonformen, die zu Pozzuoli in Kampanien gefunden worden sind, und welche zu der Industrie gehören, welche man als aretinische Gefäfsbildnerei zu bezeichnen pflegt Proben derselben Technik in dem benachbarten Pult XIX Für jedes Gefäfs wurde eine besondere Form gebraucht, die dann zerschlagen wurde, um die fertige Vase herauszunehmen. — Oben altertümliche Stirnziegel mit Medusenmasken.

Auf der Seite B hat rechts oben Sicilien seine Stelle, zunächst einige sehr altertümliche Kultbilder, dann streng stilisierte, thronende Göttinnen, dicht mit Schmuck umhangen wie die Tempelbilder selbst ausgestattet zu werden pflegten. Oben bemerkenswerte Stirnziegel.

Schrank XVII enthält Fortsetzung der italischen Terrakotten; hervorzuheben die auf Seite B im oberen Fache rechts An der einen Schmalseite eine Sammlung von Masken, die auch aus Gräbern stammen, wo sie bösen Zauber abwehren sollten. — Unter den Stirnziegeln, welche oben auf dem Schranke stehen, ist von besonderem Werte der mit seinen Farben wohl erhaltene Kopf der Juno Lanuvina, welcher mit dem Ziegenfell bekleidet ist, No. 544 auf Seite A rechts. Die

---

*) Die meisten Terrakotten aus dem Funde bei Capua (dem heutigen Curti) siehe im nächsten Saale in Schrank IV.

schönsten Exemplare dieser Gattung siehe im etruskischen Kabinet der Sculpturengalerie (oben S. 22).

Im Schranke vor der Nische sind in provisorischer Anordnung teils italische, teils griechische Terrakotten aufgestellt. Im letzten Schranke links befindet sich eine Sammlung von Köpfen und Figuren aus Tarent, welche alle andern auf italischem Boden gefundenen Terrakotten an künstlerischer Bedeutung übertreffen. Links die altertümlichen Figuren, darunter bemerkenswert die lagernden Heroen. Rechts einzelne Köpfe entwickelteren Stiles, meist des 5. Jahrh. v. Chr. Noch freieren Stil zeigt der hervorragend schöne grofse Jünglingskopf, der vor Schrank XIA auf besonderem Postament aufgestellt ist.

Pult XVIII—XXII: Reliefarbeiten in Thon. Davon enthält:

Pult XVIII die griechischen Reliefs aus dem Mutterlande und Grofsgriechenland; es sind teils Reliefs mit ausgeschnittenem Hintergrunde, teils solche, welche zusammenhängende Tafeln bilden. Zu den ersteren gehört in Fach 1 No. 6281 die Geburt des Erichthonios. Ein Hauptstück ist in Fach 2 die kalydonische Jagd aus Melos. — Auf der anderen Seite in Fach 7 Nachahmungen goldenen Schmuckes aus Thon; in Fach 6 interessante Spiegelkapseln aus Thon, den metallenen genau nachgebildet (zur Mitgabe in die Gräber).

Pult XIX enthält in Fach 1 flach geprefste altertümliche Terrakottenmasken meist aus Capua. In Fach 3 interessante Schale mit Darstellung des Ringkampfes zwischen Eros und Pan, Nachbildung eines Metallgefäfses. — Auf der anderen Seite des Pultes in Fach 5 Thonformen aus Kleinasien mit daneben liegenden Gipsabdrücken. Darunter eine schöne trauernd sitzende Frau (No. 6277). In Fach 7 Proben feiner geprefster Reliefarbeit in glänzend rotem Thon (aretinische Gefäfse). In Fach 8 liegen Formen, welche (wie die im Mittelschrank XVIA unten) aus einer Fabrik bei Pozzuoli stammen.

Pult XX: Bruchstücke von Reliefplatten aus Rom und Umgegend, welche als friesartige Zimmerverzierungen benutzt

wurden; darunter einige (in Fach 2 und 3), an denen sich die Bemalung vortrefflich erhalten hat. Gröſsere Platten derselben Art siehe im Durchgange zum nächsten Saale.

Pult XXI: eine Auswahl von Thonlampen mit Reliefbildern. Sie beginnt mit einer Reihe aus Griechenland und Kleinasien stammender. Sie gehören alle späterer römischer Zeit an. Die Lampen aus Italien beginnen in Fach 3 und sind in historischer Folge geordnet, sodaſs in Fach 3 die ältesten zusammengestellt sind, während die ganze Reihe in Fach 8 mit den christlichen Lampen abschlieſst. Innerhalb dieser historischen Folge sind die Lampen nach den charakteristischen Formen zusammengestellt. Zu erwähnen in Fach 5 die Victorien, welche mit ihren Sinnbildern die Deckreliefs der Lampen anfüllen, mit denen man seine Neujahrswünsche zu überbringen pflegte.

Auf dem Tragbrett neben Schrank XIII stehen Terrakottareliefs; eines derselben (Diomedes und Odysseus beim Raube des Palladiums) ist besonders merkwürdig, weil die antike Form desselben erhalten ist.

Die Nische am Ende des Saales enthält in provisorischer Aufstellung die kleineren der von der griechischen Regierung dem deutschen Reiche überlassenen Fundstücke aus den Ausgrabungen von Olympia. Es ist eine wertvolle Sammlung von Bronzegeräten und Bronzefiguren meist sehr alter Zeit (9.—5. Jahrh. v. Chr.) und eine nicht minder schätzbare Sammlung von Proben der bemalten Terrakotten, die als krönender Schmuck von Bauwerken oder als Verkleidung ihrer Gesimse dienten (meist aus dem 6. und 5. Jahrh. v. Chr.)

Im Durchgange zum folgenden Saal befinden sich Friesreliefs römischer Zeit derart wie die in Pult XX, deren Darstellungen meistenteils dem bacchischen Kreise und den Thaten des Herakles und Theseus entlehnt sind. An der Schmalwand auf Postamenten links das Brustbild eines Römers, durch naturalistische Wahrheit und gute Erhaltung ausgezeichnet, rechts ein vorzüglicher weiblicher Porträtkopf aus der ersten Kaiserzeit.

# Saal B (Mittelsaal).

## Terrakotten, Miscellaneen, örtlich zusammengehörige Funde.

In diesem Saale sind gröfsere Funde in ihrem ursprünglichen Zusammenhange ausgestellt. Wir beginnen in der Mitte mit dem grofsen, schwarzen Schranke, der eine Sammlung von Altertümern der Insel Rhodos, besonders aus Kameiros uud Ialysos, enthält. Es sind Vasen aus allen Epochen; besonders bedeutend die zwei Kannen auf den Ecken; ferner kleine ägyptisierende Arbeiten aus glasiertem Thon; Terrakotten von der ältesten Art an, Glasgefäfse u. a. Der rechts zunächst an der Säule stehende Schrank enthält ebenfalls nur Vasen aus Rhodos; schön die attische Vase in der Mitte oben mit einer laufenden Athena. Unten ein grofses Gefäfs der mykenischen Gattung (der Blüte von Mykenae gleichzeitig). Auch der im Hintergrunde stehende Glasschrank III enthält Vasen aus Rhodos.

Vor dem mittleren Fenster ein sehr altertümlicher Grabfund aus Chiusi mit einem von Relief gezierten Thronsessel, auf dem die Aschenurne steht.

In dem Doppelschranke vor der Säule links befinden sich in der linken Hälfte unten ein Grabfund aus der Polledrara bei Volci aus einem jener ältesten, brunnenförmigen Gräber, die nur schwarze Vasen und Bronzen enthalten; unter letzteren ist auch bereits ein Rasiermesser. Oben ein Fund aus einer etwas späteren Grabkammer desselben Ortes mit linear bemalten Vasen und einem sehr merkwürdigen, phönikischen, glasierten Pokal. Auf der rechten Hälfte oben ein Grabfund („tomba a cassone") wiederum von derselben Stätte; es ist eine prachtvolle goldene Fibel und zwei Lockenhalter; unter den Vasen sind bereits griechische der korinthischen Art. Unten ein Grabfund von Orvieto aus viel späterer Zeit, etwa dem 2. Jahrh. v. Chr., mit einst ganz

versilberten Thongefäfsen, die als billiger Ersatz echter für die Gräber gefertigt wurden.*)

Weiter links enthält ein Doppelschrank den Fund eines grofsen Grabes in Corneto (Tarquinii), der sog. tomba del guerriero; links die Rüstung des Toten, rechts seine Feldflasche und Schmuck; darunter einer goldene Brustplatte; unter den Gewandnadeln ist die mittelste besonders hervorzuheben wegen der feinen Arbeit; bemerkenswert auch die Reste von Holzbechern mit eingedrückten Bronzenägeln. Das Grab stammt aus dem 8. oder 7. Jahrh. v. Chr.

In der Fensterecke ein Grabfund aus der Sabina aus dem 6. Jahrh. v. Chr.; in der entsprechenden Ecke am Ende des Saales Vasen mykenischer Gattung aus einem Funde in Attika.

Wir gehen jetzt an den Wänden entlang. Zunächst links vom Eingange, in Schrank IV Terrakotten aus der Umgebung eines verschiedenen Gottheiten geweihten Heiligtums bei Capua (in dem heutigen Curti). Die besten Stücke des Fundes sind im vorigen Saale in Schrank XVIA rechts aufgestellt. — In Schrank V Sammlung von Terrakotten aus Paestum, aus dem Heiligtum einer Unterweltsgöttin.

Schrank VI: architektonische Terrakotten aus Italien aus späterer Zeit.

Schrank VII: Fortsetzung; einige griechische älterer Zeit.

Unten römische Ziegel mit Fabrikstempeln; sie stammen meist aus dem Rheinlande. Ihnen schliefsen sich einige gleiche Stempel mit griechischen Inschriften an.

Weiter eine Sammlung griechischer Amphorenhenkel mit Inschriftstempeln, namentlich aus Rhodos stammend; für die Geschichte des Handels nicht unwichtige Denkmäler.

Schrank IX enthält in seiner linken gröfseren Abteilung fast ausschliefslich in den Rheinlanden gefundenes Thongerät. Rechts ein reicher Grabfund aus dem Rheinlande

*) Zu demselben Funde gehört auch die bauchige unten in eine Spitze ausgehende Amphora (Weinfafs), welche auf besonderem Postamente im Durchgange von Saal A zu B steht. Unter dem Hals des Gefäfses läuft eine eingeritzte Inschrift in lateinischer und etruskischer Sprache.

derselben Zeit und Art wie der aus Birkenfeld im Sternsaale (s. S. 196). — Ferner Funde aus der bis jetzt ältesten Grabstätte Roms auf dem Esquilin. Hervorzuheben die kleinen Altärchen aus gebranntem Thon mit bildlichen Darstellungen in Relief, darunter die geflügelten Figuren von Schlaf und Tod, eine Jünglingsleiche tragend (No. 8073). Bei einigen deutliche Reste der ehemaligen Bemalung (No. 8073 u. 8083). Vortrefflich erhaltene Bemalung zeigt der archaische Terrakottakopf No. 8102. Der Rest des Fundes ist in Pult XI, Fach 1 und 2 ausgelegt. Es sind namentlich Gegenstände aus ägyptischem Porzellan, Gefäfsfragmente, Amulette, Idole, Scarabäen, ferner Bernsteinschmuck und eine Reihe bronzener Fibeln von altertümlichen Typen.

Der achteckige Schrank X ist zum Teil mit rheinischem Thongerät gefüllt, welches in der Umgegend von Köln gefunden und aus der Sammlung Herrstatt hierher gelangt ist.

Die kleineren Gegenstände verschiedenen Stoffes aus der Sammlung Herrstatt sind in Pult XI von Fach 3 an untergebracht. Beachtenswert der Ring aus Bergkrystall und die grofse Kette von Perlen aus blauem und weifsem Glasflufs.

Aus den übrigen Abteilungen von Schrank X ist noch hervorzuheben ein Relief-Fragment (No. 1336) mit dem sitzenden Homer, neben welchem links oben noch einige der Überschriften der Gesänge der Ilias erhalten sind. Ferner eine Anzahl von Alabastergefäfsen aus Griechenland im Stile des 5. und 4. Jahrh. v. Chr. — In der untersten Reihe verkohlte Früchte verschiedener Art, sowie zwei Eier aus Pompeji. — Ferner ist in diesem Schranke eine Anzahl von Glasgefässen römischer Zeit ausgestellt. Die übrigen Gläser befinden sich im Sternsaal (C) (vgl. S. 198).

Pult XII: Gegenstände aus Elfenbein und Knochen. Hervorzuheben sind im ersten Fach (von links) die Diptychen, d. h. je zwei mit einander verbundene Elfenbein-Tafeln, deren vertiefte Innenseiten mit Wachs überzogen waren und zum Schreiben benutzt wurden. Die Aussenseiten sind mit Reliefs geschmückt und zeigen meist das Porträt des Konsuls in ganzer Figur oder in Brustbild. In der spä-

teren Kaiserzeit (im 5. und 6. Jahrh. nach Chr.) pflegten diese und andere höhere Beamte derartige Diptychen bei dem grofsen Neujahrsempfange zur Erinnerung an ihren Amtsantritt an ihre Freunde zu verteilen. — In den übrigen Fächern: Marken, Würfel, Charniere, Löffel und Nadeln aus Knochen; beschriebene Wachstafeln und dgl. mehr.

Schrank XIII und XIV: Schwarze Thonware, welche fast ausschliefslich in Etrurien gefunden wird. Neuere Versuche haben gelehrt, dafs die schwarze Farbe dieser mit der volkstümlichen italienischen Bezeichnung gewöhnlich „vasi di bucchero" genannten Gefäfse durch Imprägnierung des fertigen, aus gewöhnlicher Thonerde bestehenden Gefäfses mit Holzkohle hergestellt wurde. Die Fabrikation dieser Thonware geht in historische Zeit zurück. Die ältesten Gefäfse (im Schrank XIII unten) zeigen eine unreinliche bräunliche und gräuliche Färbung des Thones und schwere Formen. Zum Teil sind sie noch ohne Hilfe der Drehscheibe aus freier Hand geformt. Einige sind mit eingeritzten geometrischen Ornamenten verziert. Die jüngeren Gefäfse der Art, in die Zeit ungefähr vom 6. bis zum 4. Jahrh. v. Chr. gehörig, haben glänzend schwarze Färbung und sind zum Teil mit Reliefs verziert, welche, eine Nachahmung getriebener Metallreliefs, in ihrem lange Zeit hindurch unverändert festgehaltenen Stil deutlich eine Einwirkung ältester griechischer Metallarbeiten zeigen.

Neben der Ausgangsthür sind zwei Aschenurnen, deren Deckel als menschlicher Kopf gestaltet ist, aufgestellt: die Sessel, auf welchen sie stehen, sind zugehörig. Man findet Aschengefäfse derart vorzugsweise in dem Gebiete des alten Clusiums (Chiusi), der Hauptstadt des Königs Porsenna, in Gräbern der Art, wie das vor dem Mittelfenster ausgestellte.

Aus dem Mittelsaal gelangt man in den Vasensaal und von diesem links in den

## Saal C (Sternsaal).

Dieser enthält die geschnittenen Steine, die Preziosen, und von den Miscellaneen die Gegenstände aus Glas sowie die Mosaiken, die pompejanischen Gemälde und Stuckreliefs.

## a) Die Sammlung der geschnittenen Steine

bildet eine der reichsten Abteilungen des Museums. Die vertieft geschnittenen (intagli) allein belaufen sich auf über 10,000. Der Hauptbestandteil ist die von Friedrich II. angekaufte Sammlung des Herrn von Stosch. Ein Teil der wichtigeren Stücke ist in Schaukästen ausgelegt. Eine Neuordnung wird vorbereitet.

In Pult IA liegen gröfstenteils Kameen, d. h. mit Benutzung der verschiedenfarbigen Schichten des Steines erhaben geschnittene Reliefgemmen. In Kasten 5: Parisurteil; das Doppelporträt eines Ehepaares aus dem Geschlechte der Ptolemäer und der gröfste unserer Kameen: die Apotheose des Septimius Severus. In Kasten 3 ein aus Onyx geschnittenes Salbgefäfs; auf der einen Seite die sitzende Roma: auf der anderen Frauengruppe mit einem Kinde. Daneben eine aus einem Chalcedon geschnittene weibliche Statuette, in einem Grabe bei Köln gefunden. In Kasten 4 unten schönes Gorgoneion aus der Zeit der Ptolemäer, in Ägypten gefunden. Weiter oben Herakles den Kerberus fesselnd von Dioscurides; ferner das schöne Fragment mit Pan vor einem Gespann von Böcken. — Die Steine in Kasten 6 gehören zu dem bei Pedescia im Sabinergebirge gemachten Funde (s. unten Schrank VII); darunter eine schöne Medusenmaske, eine Nereide auf einem Seepferd und ein vortreffliches Porträt der Livia, der Gemahlin des Augustus. — Die drei folgenden Kasten enthalten Kameen neuerer Zeiten, darunter auch einige schöne Stücke der Renaissancezeit. Auch die drei ersten Kasten auf der gegenüberliegenden Seite enthalten moderne Kameen.

Darauf folgen die vertieft geschnittenen, zum Siegeln bestimmten Steine (Intagli). Neben jedem liegt ein Gipsabdruck, welcher das Siegelbild erhaben zeigt. Besonders hervorzuheben sind die altetruskischen Scarabäen („Kufersteine", so genannt nach ihrer Gestalt). — Es folgen die Steine freien griechisch-römischen Stiles mit Darstellungen von Göttern und Heroen, nach den Gegenständen geordnet und bezeichnet. In Pult IIB schliefst sich die historische

Klasse an. In Pult III auf der dem Innern des Saales zugekehrten Seite die Tiere u. s. w. Die andere (Fenster-) Seite enthält weitere Darstellungen von Göttern und Heroen.

Auf Pult I steht ein bei Birkenfeld gemachter Fund. Hervorzuheben die goldenen Fragmente, welche mutmafslich den Belag einer Schale bildeten, wie die jetzige Aufstellung veranschaulicht; ferner die schöne altgriechische Amphora aus Bronze.

## b) Die Preziosen.

Der Kasten links vom Eingange enthält einen Teil der vorzüglichsten Stücke. Zuerst Proben aus ältester Zeit, wo das Gold nur als dünnes dehnbares Blech verwandt und mit geprefsten Verzierungen ausgestattet ist; zunächst links Diademe u. dgl. aus Athen und Kamiros, dann eine Reihe von Plättchen aus Korinth, die bereits entwickelt archaischer Kunst angehören, zum Gewandschmuck der Toten bestimmt; dann ein treffliches Ohrgehänge mit Greifenköpfen aus Melos In der 2. Hälfte des Kastens die schönsten etruskischen Arbeiten, links die älteren, in der Mitte die der höchsten Blüte; die Feinheit der aufgelöteten Kügelchen (Granulierung) ist besonders zu beachten. Zuletzt griechische Arbeiten (besonders aus Kleinasien und Melos) des schönsten Stiles.

Wandschrank: 1. Fach, oben: Fund aus Vettersfelde in der Lausitz, altgriechische Arbeiten, aus dem 6. oder spätestens dem Anfang des 5. Jahrh. v. Chr. stammend, wahrscheinlich in den Kolonieen am schwarzen Meere für einen Skythen gefertigt. In der Mitte ein Fisch mit Tierkämpfen und Triton, vielleicht einst ein Schildschmuck; darunter eine Brustplatte, links der Griff eines kurzen Schwertes, rechts der Beschlag des Futterales derselben Waffe; oben Ketten, Ringe, Dolchscheide u. A. Der Fund ist einzig in seiner Art. — Darunter befinden sich Goldarbeiten aus Cypern und der Krim, meist aus dem 4. und 3. Jahrh. v. Chr. — 2. Fach oben: silberne Armringe; ein silbernes Kästchen mit Relief. Oben in Fach 3: Fund von Pedescia (vgl. oben S. 196), schlangenförmige Armbänder, z. T. mit Reliefs von Gottheiten, Ring mit dem Brustbilde des Zeus u. a., das

meiste massiv; aus der ersten römischen Kaiserzeit. — 4. Fach, oben: silberner Candelaber und silberne Statuetten römischer Zeit; unten goldene Ohrringe. — 5. Fach: altetruskische Brustplatte, Teile von goldenen Diademen aus Smyrna, goldener Kranz; unten links silberne Fibeln, rechts fränkischer Goldschmuck mit Emailverzierung.

In der Mitte des Raumes steht der Glasschrank, welcher den 1868 bei Hildesheim entdeckten Silberfund enthält, einen unvergleichlichen Schatz von Silbergerät, welcher dem Hausrat eines vornehmen Römers aus der ersten Kaiserzeit angehörte. Die Firma der Fabrik und das Gewicht findet sich unter dem Fufs der Gefäfse eingeritzt. Der Schrank besteht aus zwei Abteilungen. In der unteren sind die schmuckloseren Geschirre die zum Kochen und Auftragen der Speisen dienten, untergebracht; oben stehen die künstlerisch ausgestatteten Gefäfse, die Prunkschalen mit dem Hochrelief der Athene (No. 18), dem schlangenwürgenden kleinen Herkules (No. 19), der Cybele (No. 16) und dem Gotte Men (No. 17); das grofse, von den feinsten Arabesken umsponnene Mischgefäfs; dann die Trinkgefäfse mit Masken und anderen bacchischen Symbolen (No. 13—15); Becher und Näpfe von Kränzen umgeben, Speiseteller mit zierlicher Einrahmung und endlich der mit zum Tischservice gehörige Kandelaber, an dem der Schaft ergänzt ist. Dieser Schatz gehört zu dem bedeutendsten, was uns von antiker Toreutik in kostbaren Metallen überhaupt erhalten ist. — In der Mitte der der Thür zugewandten Langseite ist noch eine Silberschale aus Rom aufgestellt mit der Diana auf dem Hirsch.

## c) Die antiken Gläser.

Wandschrank IV. und Pult V.

Das Giefsen des Glases ist eine uralte Erfindung, wurde jedoch in älterer Zeit nicht zur Bereitung von Gefäfsen, sondern nur zur Herstellung bunter Schmuckgegenstände verwendet (s. die Glasperlen an der Fensterseite von Schrank V). Auch als man dann Gefäfse daraus bildete, blieb den Alten

die Vorliebe für buntes undurchsichtiges Glas (s. die Salbgefäfse der 2. und 3. Reihe von unten in Schrank IV, sowie die gleichen in dem Rhodischen Schrank des vorigen Saales); dieselben werden in altgriechischen und altetruskischen Gräbern gefunden. Das Blasen des Glases ist eine viel spätere Erfindung und die so hergestellten Gefäfse aus weifsem Glase in Schrank IV und in Schrank X des vorigen Saales (vgl. S. 194) gehören alle römischer Zeit an. Die gröfseren Gefäfse dieser Art und zwei gegossene antike Fensterscheiben sind auf Schrank VII aufgestellt. Die höchste Blüte der antiken Glastechnik ist indes das sog. Glasmosaik, das aus einzelnen zusammengeschmolzenen Stiften verschiedenfarbigen Glases hergestellt wurde. Aufser der schönen grünen Schale No. 178 in der 4. Reihe von Schrank IV enthält Pult V eine vorzüglich reiche Sammlung von Bruchstücken dieser Art, auch diese römischer Zeit.

Im Schrank IV ist noch ein in Köln gefundener Becher aus weifsem Glas zu erwähnen (in der Mitte der 3. Reihe), welcher in höchst kunstvoller Weise verziert ist. Aus dem ursprünglich dickeren Kern des Glases ist durch Unterschneidung ein Netz- oder Maschenwerk herausgeschliffen, das nur durch dünne Glasstiftchen, welche aus der ursprünglichen Masse stehen geblieben sind, mit dem eigentlichen Kelch zusammenhängt. Auf dieselbe Weise ist die lateinische Inschrift am Rande hergestellt. Derartige Gefäfse (diatreta) waren schon im Altertum höchst kostbar. In derselben Reihe liegt rechts eine Schale von grünem Glase mit eingeschliffenen Figuren, welche die Menschenschöpfung durch Prometheus darstellen, links eine mit dem eingeritzten Bilde des Neptun, beides Erzeugnisse spätrömischer Kunst.

Die letzten beiden Fächer von Pult V enthalten Arbeiten in Bernstein, meist alterümlichen Stils, Amulette und Schmuckgegenstände (Ketten und Fibeln), auch Figuren, meist aus Unteritalien, wo die Bernsteinarheit länger üblich war als anderwärts.

### d) Mosaiken.

An den Wänden des Saales sind einige Mosaikgemälde angebracht. Dieselben stammen alle aus römischer Zeit; doch

ist unter ihnen ein vorzügliches Stück, das nur leider stark ergänzt ist. Es stellt einen Kentaur dar, der die Leiche seines von wilden Tieren getöteten Weibes verteidigt, und stammt aus der berühmten Villa Hadrians. — Ein anderes stellt eine interessante bacchische Szene dar (junge Satyrn sollen unter Silens Aufsicht den Tanz auf gefülltem Schlauche lernen). Ferner das wohlerhaltene Stück eines grofsen Mosaiks aus Palestrina (Praeneste) mit Darstellung eines ägyptischen Festes zur Zeit der Nilüberschwemmung, deren Höhe ein fruchtbares Jahr in Aussicht stellt. Aufserdem Tierstücke, Masken, Theaterszene, Bilder von Jahreszeiten. Endlich Brustbilder von Landespersonifikationen mit Inschriften, Macedonien, Gallien, Britannien, Rhätien und Spanien, die das Bild eines römischen Kaisers umgaben; Fufsboden eines Palastes in Zeugma am Euphrat.

### e) Fragmente von Wandgemälden aus Pompeji.

Wandschrank VI.

Die wenigen Stücke, welche unsere Sammlung besitzt, sind zumeist nur als Beispiele für die Technik der alten Wandmalerei von Wert. Doch eines derselben ist auch gegenständlich bedeutend; es scheint Caesar darzustellen, dem Lorbeerkränze überreicht werden. Die Technik pflegt al fresco zu sein mit nachträglich a tempera aufgesetzten Teilen. Im oberen Teile des Schrankes Stuckreliefs aus Pompeji und Rom (namentlich vom Palatin).

## Saal D.

### Die Vasensammlung.

Unsere Sammlung von Vasen ist eine der bedeutendsten unter den vorhandenen. Die Gesamtzahl der in ihr vereinigten Thongefäfse beträgt jetzt über 4300. Bei weitem der gröfste Teil derselben ist in Italien, ein kleinerer in Griechenland selbst gefunden. Der Fundort fällt jedoch nur in den selteneren Fällen mit dem Entstehungsorte zusammen, da im Altertume mit diesen Gefäfsen ein sehr ausgebreiteter Handel

betrieben wurde. Die Fabrikation derselben lag fast ganz in den Händen der Griechen und fand zum gröfsten Teile in Griechenland selbst, aber auch in einigen seiner Kolonieen statt. Als Liebhaber griechischer Thonware kennen wir vor allen die Etrusker, in deren Gebiet die meisten Gefäfse dieser Sammlung gefunden worden sind. Dasselbe Volk versuchte sich auch in Nachahmungen der griechischen Produkte, die den letzteren indes bei weitem nicht gleichkommen.

Gefunden sind diese Vasen nicht in den Ruinen menschlicher Wohnstätten, sondern fast ausschliefslich in Gräbern. Es ist eine uralte und über die verschiedenen Völker verbreitete Sitte, dem Toten die Geräte des Lebens und vor allem sein Geschirr mit in die letzte Ruhestätte zu geben. Schon früh wurde es üblich, nicht die wirklich im Leben gebrauchten Gefäfse, sondern mit besonders reichem Schmucke ausgestattete Nachbildungen derselben in die Gräber zu stellen. Da die letzteren besonders in Etrurien meist die Form wohlgefügter kleiner Kammern haben, so erklärt es sich, dafs eine grofse Anzahl der zerbrechlichen Thongefäfse sich unversehrt erhalten hat und man die zerbrochenen wenigstens aus den Stücken wieder mehr oder weniger vollständig zusammensetzen konnte. Ganz dieselbe Art von mit Malerei reich verzierten, nicht für den praktischen Gebrauch gearbeiteten Thonwaren, wie man sie den Toten mitgab, pflegte man, namentlich in Griechenland selbst, auch den Göttern in ihren Heiligtümern als Geschenke darzubringen. Von diesen geweihten Gefäfsen, die im Altertume vielleicht nicht weniger zahlreich als die der Gräber waren, haben sich jedoch nur Fragmente erhalten.

Obwohl ein grofser Teil der hier gesammelten Vasen nicht wirklichem Gebrauche diente, so sind ihre Formen in der klassischen Zeit doch dem Zwecke der Benutzung genau entsprechend gebildet. So erkennen wir leicht die für die Aufbewahrung von Wein oder Öl besimmten grofsen zweihenkligen Gefäfse (Amphoren) in Schrank IV, V, VI, VIII, XIII; ferner die grofsen, ebenso zur Aufbewahrung wie zum Ein- und Ausgiefsen und zum bequemen Transportieren ein-

gerichteten Wasserkrüge (Hydrien) mit drei Henkeln (siehe Schr. IX). Zur Mischung von Wein und Wasser beim Mahle hatte man Gefäfse nötig, die möglichst viel fafsten und zugleich eine weite Öffnung besafsen; in der alten Zeit hatten diese, Kratere genannten Vasen die Gestalt bauchiger Kessel, die eines besonderen Untersatzes bedurften (ein Beispiel unten in Schr. II), später gab man ihnen die glockenähnliche Form, die Schrank XVI, XXIV und XIX oben zeigen. — Zum Einschenken des Weines dienten einhenklige Kannen, meist mit kleeblattförmigem Ausgusse, wie in Schrank V. und IX. Getrunken wurde sowohl aus Näpfen und Bechern verschiedener Gestalt (Schr. VI), als auch namentlich aus ganz flachen Schalen mit Henkeln, von denen diese Sammlung eine besonders schöne Auswahl besitzt. — Das Salböl war bekanntlich ein wichtiges Lebensbedürfnis der Alten; seiner Aufnahme dienten kleine Gefäfse mit ganz engem Halse, damit das Öl nur tropfenweise herauskomme; der Bauch derselben ist in der älteren Zeit kugelförmig, oder schlauchartig gedehnt (Schr. II), später schlank und mit einem besonderen Fufse und mit langem Halse versehen (Lekythen, s. Schr. VIII, XIX).

Der Schmuck dieser Gefäfse besteht zum Teil aus Ornamenten, und in diesen liegt ein nicht geringer Teil der hohen Bedeutung derselben; die Geschichte der griechischen Ornamentik läfst sich fast in allen ihren Entwickelungsphasen von den ältesten Zeiten an mit Hilfe der Vasen aufs genaueste verfolgen, was um so wichtiger ist, als uns von dem ornamentalen Schmucke ihrer Bauwerke nur kärgliche Reste erhalten sind. — In den meisten Fällen gesellen sich zu den Ornamenten auch noch figürliche Darstellungen. Dieselben sind zu einem grofsen Teile aus dem täglichen Leben genommen und schildern das Treiben der Männer und Jünglinge bei ihren gymnastischen Uebungen, bei ihren Gelagen, ihren musikalischen und andern Unterhaltungen, aber auch in Gruppen des ernsten Kampfes; sie stellen die Frauen bei der Toilette, im Bade, beim Ballspielen u. s. w. dar. Immer aber sind die gewählten Szenen solche von ganz allgemeiner Bedeutung, wie sie sich täglich ereignen, nicht einzelne be-

sondere Vorkommnisse. — Gewinnt unsere Kenntnis des täglichen Lebens der Griechen und besonders der Athener durch jene Darstellungen ganz aufserordentlich, so sind die Malereien, welche Gegenstände aus der nationalen Götter- und Heroensage wiedergeben, von nicht geringerer Wichtigkeit. Hier können wir auch eine Vorstellung gewinnen von dem Geiste, in welchem die grofsen Maler ihre Gegenstände behandelt haben, wenn auch wirkliche Kopien grofser Gemälde von den Vasenmalern nicht geliefert wurden.

Die Aufstellung der Sammlung ist mit vorwiegender Rücksicht auf die historische Entwicklung durchgeführt, nach Mafsgabe des neuen Kataloges, in welchem die Vasen nach den Fabriken in Gruppen geordnet sind. Die Darstellungen der Vasenbilder werden durch die an den wichtigeren Gefäfsen angebrachten Etiquetten erläutert.

Schrank I: Exemplare der ältesten Gattungen bemalter Thongefäfse, welche fast nur Ornamente zeigen. Die letzeren sind meist einfach linear, und mit brauner Farbe und breitem Pinsel anf die Grundfläche des Thones gemalt.

Gegenüber im Schrank V eine interessante Sammlung sehr altertümlicher Gefäfse aus Böotien, zum Teil mit fliegenden Adlern bemalt. — Auf einem Postamente vor der Thür von Saal C eine in Attika am Hymettos gefundene sehr alte Amphora ungewöhnlicher Gröfse (56). Ornamente und figürliche Darstellungen (Krieger und Tierfries) gehören einem seltenen Uebergangsstile an.

Schrank II: Erzeugnisse korinthischer Fabriken aus dem 7. und 6. Jahrh. v. Chr. Die Darstellungen bestehen gröfstenteils aus Reihen von allerlei meist wilden und zum Teil phantasischen Tieren. Alle Zwischenräume sind mit kleinen Rosetten ausgefüllt. Es ist unzweifelhaft, dafs den Griechen als Vorbilder für diese Verzierungsweise orientalische Teppiche gedient haben. In der Technik ist hier bereits ein bedeutender Fortschritt gemacht, indem sie mit der dunkelbraunen Farbe auf den hellen gelblichen Thon gemalten Figuren nicht blofse Silhouetten bleiben, sondern eine Innenzeichnung erhalten und zwar durch eingeritzte Linien.

Pult III enthält die wichtigsten Stücke einer Sammlung kleiner Täfelchen mit Malereien, welche im alten Korinth gefunden wurden und dort als Weihgeschenke einst an den Bäumen eines heiligen Haines des Poseidon aufgehängt waren. Die zum Teil mit Inschriften versehenen Malereien stellen bald den Gott Poseidon allein oder mit seiner Gattin dar, bald Szenen aus dem Leben des alten Korinth (Bergbau, Metallschmelze, Brennofen eines Töpfers, Arbeit an der Töpferscheibe, Jagd, Weinlese, Pferdezucht, Krieg u. A.).*)

Auf gesondertem Postamente (vor Schr. VI) ein grofses Mischgefäfs korinthischer Fabrik (1655) mit Darstellungen aus der Heroensage (Amphiaraos Auszug; Leichenspiele für Pelias) und erläuternden Beischriften in altkorinthischem Dialekt und Schrift.

Schrank IV enthält zumeist Amphoren aus der späteren Zeit der korinthischen Fabrikation (vom Ende des 6. Jahrh. v. Chr.) und solche vom Beginne der attischen Industrie. Ein bedeutender technischer Fortschritt zeigt sich darin, dafs der gelbliche Thon hier durch Zusatz anderer Stoffe) eine angenehme rote Farbe bekommen hat. Diese Thonfarbe wird nun in der ganzen Folgezeit festgehalten. Zusammen mit dieser Verbesserung sehen wir auch die früher braune Farbe der Malereien zu einem dunklen und glänzenden Schwarz werden.

Die nun folgenden Schränke**) enthalten fast ausschliefslich Gefäfse aus den Fabriken Athens. Aus der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. stammen die schönen Amphoren im Schranke VI und VIII. Sehr hübsch und lebendig ist die Amphora mit den badenden Frauen (1843); die hellere Hautfarbe des weiblichen Geschlechts wird in der altertümlichen Kunst dadurch angedeutet, dafs sie das Fleisch weifs malt. — In Schr. VI ist auch eine Reihe von Trinkschalen ausgestellt, an denen aufsen zur Abwehr des bösen Blickes je zwei grofse Augen gemalt sind.

*) Zahlreiche weniger gut erhaltene Stücke konnten nicht öffentlich ausgestellt werden.

**) Die oben auf den hohen Schränken stehenden Gefäfse geringerer Art gehören den späteren unteritalischen Fabriken an.

Pult VII enthält die Fragmente grofser Thontafeln, welche zu Athen gefunden wurden und etwa dem Anfang des V. Jahrh. angehören. Sie stellen in altertümlich einfachem Stile die Ausstellung der verstorbenen Frau und den feierlichen Leichenzug zu Wagen und zu Rofs, die Totenklage der Hinterbliebenen u. a. Familienszenen dar.

Vor Pult VII eine grofse Vase aus Sunion mit Hochzeitsdarstellung (2373), in freiem, sehr schönem Stile.

Schrank VIII. Hauptzierde dieses Schrankes sind die panathenäischen Amphoren, in welchen einst das Öl von den heiligen Bäumen der Athena den Siegern bei den panathenäischen Festspielen als Preis verabreicht wurde. Auf der einen Seite zeigen sie das altertümliche Bild der zum Kampfe ausschreitenden Athena, auf der andern eine dem gewonnenen Siege entsprechende Szene aus den Festspielen.

Schrank IX: Wassergefäfse oder Hydrien von besonderer Schönheit der Form. Eine Darstellung des Paris, der über die Schönheit der drei ihm vorgeführten Göttinnen urteilen soll, zeigt 1895; besonders fein die Anschirrung eines Viergespannes 1897; mehrmals attische Jungfrauen, die zum Brunnen gehen (1908. 1725).

Pult X und XI; Trinkschalen. Eine derselben in Pult XI, 1800) zeigt an der Innenseite ihres Randes die seltene Darstellung altattischer Kriegsschiffe, die älter ist als die Zeit der Schlacht von Salamis.

Die folgenden Schränke zeigen eine grofse Umwandlung in der Technik: es werden die Figuren jetzt nicht mehr mit der glänzenden, schwarzen Farbe auf dem roten Thon gemalt, sondern umgekehrt; der Grund wird ganz schwarz überzogen und die Darstellung ausgespart, so dafs die Figuren die rote Farbe des Thons zeigen. Die Innenzeichnung wird jetzt nicht mehr eingeritzt, sondern in schwarzen oder bräunlichen Linien mit feinem Pinsel aufgetragen (sog. rotfigurige Technik).

Die Glasschränke XII und XIII enthalten gute Beispiele von der strengen Schönheit der Zeichnung, welche in dieser neuen Technik schon in der Zeit unmittelbar vor den Perserkriegen erreicht wurde. Eine seltene Ausnahme bildet die

Trinkschale 2282, bei deren Innenbild der Versuch einer mehrfarbigen Malerei auf weifsem Kreidegrund gemacht ist. Doch auch hier liefs sich der Künstler (der seinen Namen, Euphronios, beischrieb) an blofser Umrifszeichnung genügen. Das Modellieren durch Schattierung, dessen die Gefäfsmalereien der neueren Kunst kaum je entbehren, verschmähten die griechischen Vasen maler; nur einige der unten zu erwähnenden Lekythen bilden darin eine Ausnahme.

In den reichen Darstellungen der flachen Trinkschalen von denen einige erlesene, meist mit Künstler-Inschriften versehene Beispiele auf besonderen Postamenten, andere vorzügliche in Schrank XIII aufgestellt sind, erreichte die attische Vasenmalerei eine besondere Höhe. Von grofsem Interesse sind u. a. die Schalen des Sosias 2278 (mit der Götterversammlung) und die des Duris (2285, attischer Schulunterricht) zunächst den Fenstern der Westseite.

Die mehrfarbige Malerei auf weifsem Grunde ist besonders charakteristisch für eine Gattung von Ölfläschchen, Lekythen, wie sie Schrank XIX zusammenstellt und wie sie fast nur in Athen und nächster Umgebung gefunden werden. Dieselben wurden ausschliefslich für Gräber gearbeitet und nehmen auch in ihren Darstellungen auf diese Bestimmung Bezug. Meist zeigen sie die Angehörigen am Grabmale, zuweilen auch die Seelen der Abgeschiedenen.

Die auf besonderen Postamenten aufgestellten weifsen Lekythen gehören zu den schönsten dieser Gattung, die überhaupt existieren. Auf einer derselben (2456, neben Schrank VIII) wird der Leichnam eines Jünglings von den geflügelten Gestalten des Todes und des Schlafes zur Ruhe gebettet. Drei Lekythen von ungewöhnlicher Gröfse zeigen den Übergang in Figurenmalerei mit Schatten und Licht.

Schrank XIII—XV: Hydrien, Kratere, Amphoren u. a. Unter diesen ist besonders zu beachten 2159, die Amphora des Andokides, die den ältesten streng rotfigurigen Stil repräsentiert. Von den kleineren Vasen besonders 2471.

Man beachte ferner die Spitzamphora 2165 mit der Darstellung des Raubes der Oreithyia durch den Windgott Boreas in Schrank XVII.

Ein vorzügliches Stück aus der zweiten Häfte des 5. Jahrh. ist 2471 auf der Ecke in Schrank XIV, tanzende Nymphen, Dionysos, Silene.

Eine besonders schöne attische Vasengattung ist in Schrank XV und XVII vertreten; es sind schlanke Amphoren mit sehr glänzender schwarzer Farbe und nur einer oder zwei grofsen Figuren auf jeder Seite. In Schrank XVII am Ende ist die schlanke Amphora 2372 mit dem Bilde der Einholung der Braut durch den Bräutigam besonders zu beachten.

Im Schrank XIX oben sowie in Schrank XIV sind hauptsächlich griechische Vasen der späteren Stilarten, die ins 4. Jahrh. v. Chr. gehören, vereinigt. Die Komposition und Zeichnung haben hier im Vergleich zu dem früheren etwas ungleich mehr Malerisches gewonnen; das Fleisch der Frauen wird hier wieder, wie in der alten Kunst, weifs bemalt und kleine vergoldete Zuthaten werden beliebt. Von besonderer Feinheit slnd die beiden Ölfläschchen 2705 und 2706.

Auf einem Postamente zwischen Schr. XVI und XX eine kolossale Amphora mit Voluten-Henkeln (2371), welche noch im strengeren Stile der Perikleischen Zeit bemalt ist: ihr Bild zeigt die Göttin des Frührotes Eos, den jungen Jäger Kephalos verfolgend. — Auf den Postamenten rings umher vorzügliche Exemplare der oben erwähnten Schalen des hohen und strengen Stiles. —

Im Laufe des vierten Jahrhunderts v. Chr. entwickelt sich eine bedeutende Nachblüte der Vasenmalerei; nicht im eigentlichen Griechenland — hier sinken vielmehr die bisher fast allein herrschenden athenischen Fabriken immer mehr —, sondern in den griechischen Kolonien Unteritaliens, so namentlich in Tarent, von wo ganz Apulien mit Vasen versorgt worden zu sein scheint, und in Cumae, das für Kampanien ein ähnlicher Centralpunkt war. Die Produkte dieser Nachblüte können sich an Schönheit und Reinheit der Zeichnung und Komposition nicht entfernt mit dem früheren messen; auch die Vasenformen erfahren bedeutende Umgestaltungen und entfernen sich immer mehr von der alten einfachen Schönheit.

Einige grofse Prachtstücke der Art sind auf besonderen Postamenten aufgestellt und in der hinteren Hälfte des Saales verteilt. Sie sind ohne Rücksicht auf wirkliche Benutzung nur für die Gräber gefertigt, worauf schon die Darstellungen weisen, die häufig die Schmückung des Grabes oder Darbringung von Spenden an demselben zeigen; die Hauptseite ziert aber meist eine mythologische Szene (z. B. 3241. 3255. 3240).

In Schrank XXIV sind von besonderem Interesse die sechs Gefäfse mit Darstellungen aus der in Unteritalien blühenden Komödie.

Im Schranke an der Rückwand des Saales sind plastisch verzierie Gefäfse der späteren Zeit aufgestellt. Daneben ein Wandbild aus einem Grabe von Nola (sitzende Persephone mit Granatapfel und Zweig).

Zwei Sarkophage aus gebranntem Thon, welche aus Ionien stammen, sind in der anstofsenden Galerie des Treppenhauses aufgestellt. Sie sind mit Malereien in schwarzfiguriger Technik versehen, welche an Kopf- und Fufsende bildliche Darstellungen zeigen, an den Rändern Ornamentstreifen.

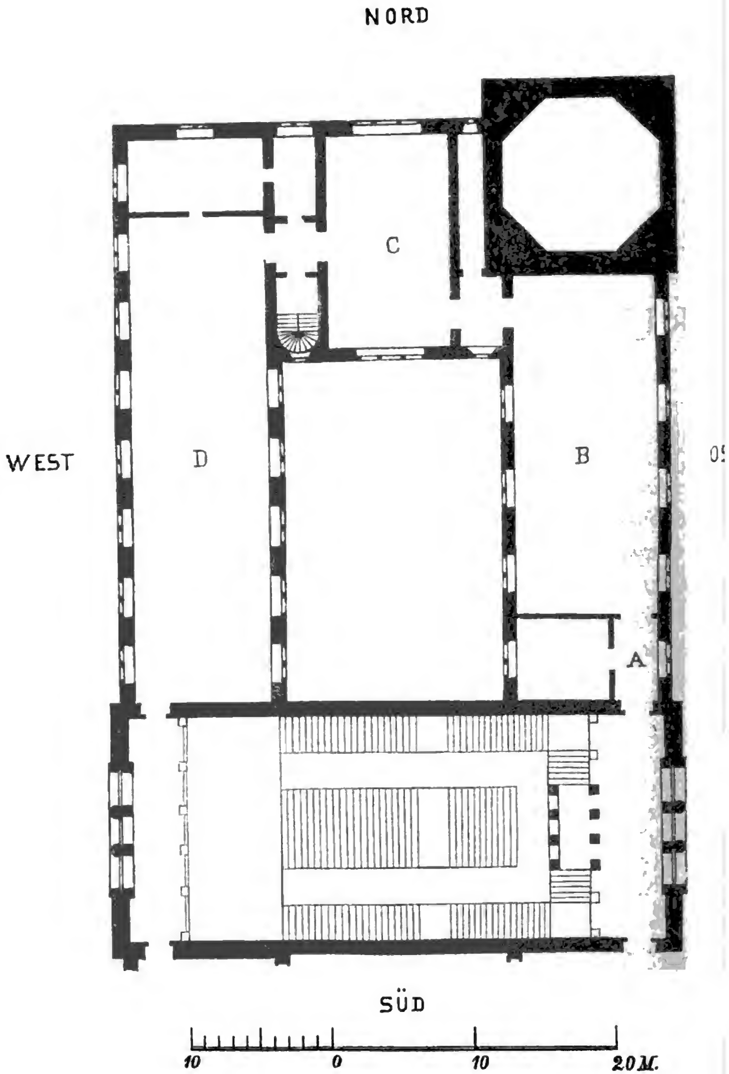
In der Mitte dieser Gallerie sind in drei Schränken die cyprischen Altertümer angeordnet, einige grössere Statuen auf besonderen Postamenten. In einem Schranke sind die Funde aus einem Heiligtum bei Dali vereinigt; darunter besonders zu beachten die Thonköpfe von semitischem Typus mit Nasenringen. Ein anderer Schrank enthält Funde fast rein griechischen Charakters aus einer Nekropole bei Polis tis Chrysoku. Ferner ist hervorzuheben der überaus lebendige altertümliche, bemalte Thonkopf No. 69.

# X.

# KUPFERSTICH-KABINET.

*Handschriftliche Kataloge der im Kabinet vorhandenen illustrierten Druckwerke, Handbücher zur Kupferstichkunde und den verwandten Fächern etc. liegen im Studiensaal zur Einsicht des Publikums aus.*

*Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie. Berlin, G. Grote. Fol. Drei Lief. zu 90 Mark.*


NORD
C
WEST
D
B
A
SÜD
10
0
10
20 M.

Das Kupferstich-Kabinet umfafst vier Hauptabteilungen:
A. Werke der Vervielfältigenden Kunst.
B. Zeichnungen Alter Meister.
C. Handschriftenmalereien.
D. Photographien.

## A. Geschichte der Sammlung.

Im Jahre 1831 wurde das Kupferstichkabinet begründet und zuerst in einem der unteren Säle des alten Museums untergebracht. Es umfafste anfänglich nur die vom Hauptmann von Derschau erworbene Kupferstichsammlung und die von der K. Akademie der Künste übernommene, von König Friedrich Wilhelm I. herstammende Sammlung von Zeichnungen alter Meister. Eine wesentliche Vermehrung erfuhr das Kabinet durch die 1835 erfolgte Erwerbung der grofsen Sammlung von Kupferstichen, Holzschnitten, Kunstbüchern und Zeichnungen des Generalpostmeisters von Nagler und die gleichzeitige Überweisung einer bis dahin an der Akademie der Künste bewahrten Sammlung von Kupferstichen und Zeichnungen. Die letztere war ursprünglich aus älteren Erwerbungen und Schenkungen gebildet, und zwar namentlich aus der Graf Corneillanschen Sammlung, aus einer vom Rektor Weitsch angekauften Sammlung von Zeichnungen und aus der grofsen Sammlung, welche 1826 Graf Lepell dem Staate geschenkt hatte.

Der unzureichenden Räumlichkeiten wegen, welche das Alte Museum für die Kupferstichsammlung bot, wurde dieselbe im Jahre 1840 in Monbijou untergebracht, im Herbst 1848 aber in die gegenwärtigen Lokalitäten des Neuen Museums übertragen.

Im Jahre 1847 wurden dem Kabinet die Zeichnungen, welche zusammen mit der Suermondtschen Galerie erworben waren, einverleibt, 1877 erfolgte der Ankauf der ehemals Posonyischen Dürer-Sammlung. Durch den Ankauf der ehemals dem Herzog von Hamilton gehörigen Sammlung alter Handschriften wurde 1882 das Kabinet mit einer grofsen Serie illustrierter Handschriften aus den Epochen vom VII. bis zum XVI. Jahrhundert in aufserordentlicher Weise bereichert. Unter diesen befand sich auch die Illustrationsfolge des Sandro Botticelli zur „Göttlichen Komödie". Im übrigen ist die Vermehrung durch kleinere und Einzelkäufe bewirkt worden.

## A. Werke der vervielfältigenden Kunst.

Darunter sind begriffen Kupferstiche, Holzschnitte (Lithographieen) etc. aller Meister und Schulen seit dem Aufkommen der Kupferstechkunst und des Holzschnittes bis auf die Gegenwart. Diese Abteilung ist nach Kunstschulen und innerhalb derselben nach Meistern geordnet, so dafs die von demselben Künstler herrührenden Blätter beisammen zu finden sind. Ein Teil derjenigen Kupferstiche etc., die nach den Kompositionen, nicht der Stecher selbst, sondern anderer Künstler gefertigt sind (Reproduktionen nach Gemälden etc.), ist nach den Meistern geordnet, von denen die Kompositionen herrühren (Malerwerke).

Die Blätter sind in Mappen bewahrt, welche dem Publikum auf Verlangen und unter Beobachtung der für die Benützung der Sammlung bestehenden Vorschriften vorgelegt werden. Im Studiensaal B und im Saale C ist eine Anzahl von Zeichnungen alter Meister unter Glas ausgestellt, ebenso die jeweilig neuen Erwerbungen des Kabinets. Der Aufbewahrungsraum D ist nur gegen Meldung beim Direktor zugänglich.

### 1. Der Holzschnitt.

Der Holzschnitt scheint in der Zeit zwischen 1400 und 1430 aus dem schon früher bekannten Zeugdrucke, dem

Drucken mit Holzmodeln („Formen", daher auch „Formschnitt") auf gewebten Stoffen, hervorgegangen zu sein und seine erste Entwicklung in Deutschland gefunden zu haben. Die Technik der Holzschneidekunst bestand in dieser Zeit im wesentlichen darin, dafs die zu vervielfältigende Darstellung auf eine starke ebene Tafel von Apfel- oder Birnbaumholz mit der Feder gezeichnet, die Striche der Zeichnung dann mit einem feinen Messer (Schneidemesser) umschnitten und die Stellen dazwischen, welche beim Abdrucke weifs bleiben sollten, mit einem geeigneten Instrumente (Aushebeisen) herausgeholt wurden. Auf diese Art erhielt man eine erhöhte Zeichnung auf vertieften Grunde. Von der so hergestellten, alsdann mit Farbe (Druckerschwärze) bestrichenen Tafel machte man Abdrücke auf Papier etc. mittelst geeigneter Pressen (Buchdruckerpresse). In der Frühzeit der Druckkunst erzielte man den Abdruck auf einfache, wenn auch unvollkommenere Weise, indem man die geschwärzte Platte auf ein leicht gefeuchtetes Papier durch Auflegen oder Aufdrücken abklatschte oder indem man das Papier auf die Holzplatte legte und auf der Rückseite des Papiers mit einer Bürste oder einem glatten Holze herumrieb. Die beiden zuletzt genannten Erfahrungsarten waren bis über die Mitte des XV. Jahrhunderts und vor der allgemeinen Einführung der Buchdruckerpresse vielfach in Übung. Die so hergestellten Drucke nennt man gewöhnlich Reibdrucke. Die erfindenden Meister der späteren Epochen haben in der Regel nur die Vorzeichnungen auf die Platte geliefert, während das Schneiden derselben den professionsmäfsigen Holzschneidern (Formschneidern, Xylographen, vom griechischen „Xylon" das Holz) überlassen blieb. Das Kabinet bewahrt eine grofse Zahl aus der Sammlung Derschau stammender Holzstöcke (geschnittene Holzplatten aus dem XV. und XVI. Jahrhundert, darunter solche von Dürer, Schäufelein, Beham, Altdorfer etc.). Die gegenwärtig übliche Technik des Holzschnittes unterscheidet sich mehrfach und wesentlich von der alten Weise, indem man sich jetzt gewöhnlich des harten, gleichmäfsigen Buchsbaumholzes und statt des Schneidemessers grabstichelartiger Instrumente bedient.

Das Kabinet besitzt eine Reihe von Blättern aus den ersten Zeiten der Holzschneidekunst. Von besonders altertümlichen Charakter: Ein h. Christophorus, mit dem Kind auf den Schultern das Wasser durchschreitend, eine h. Veronica mit dem Schweifstuche, eine Kreuzigung Christi. — Hieran schliefst sich eine Folge von Holzschnitten aus der Frühzeit des XV. Jahrhunderts, geistlichen und weltlichen Inhalts und von unbekannten Urhebern. Von Holzschnitten des XV. Jahrhunderts, welche der niederländischen Kunstrichtung angehören: eine Madonna in der Strahlenglorie, mit vlämischer Umschrift, ein h. Johannes und h. Christoph, ein Folioblatt mit Szenen aus dem Leben der Maria.

Anfänglich wurde der Holzschnitt zur Herstellung volkstümlicher Bilderbücher geistlichen und weltlichen Inhalts in der Weise verwendet, dafs sowohl die Bilder als der Text in die Holztafeln geschnitten wurden. Man nennt die Bücher dieser Art xylographische oder Block-Bücher (Tafeldrucke). Das Kabinet besitzt 13 verschiedene solcher Bücher, darunter mehrere Unica. Die sog. Armenbibel (Biblia pauperum), eine bildliche Zusammenstellung der zu einander in Beziehung gesetzten Vorgänge des alten und neuen Testaments; die Geschichte vom Leben und der Offenbarung des h. Johannes (Apokalypse); das Planetenbuch etc. Nachdem um 1450 Johannes Guttenberg zu Mainz die Kunst, Bücher in der heutigen Weise mit beweglichen Lettern zu drucken, erfunden hatte, kam die Anfertigung der xylographischen Bücher nach und nach aufser Gebrauch.

Schrotblätter nennt man eine Gattung Formschnitte des XV. Jahrhunderts von vorwiegend dunkler Haltung und eigentümlich derber Behandlungsweise, deren Hintergrund häufig ein Muster in Weifs und Schwarz zeigt (Weifsschnitt): Eine grofse Madonna, ein h. Hieronymus u. A.

Seine weitere Entwicklung fand der Holzschnitt zunächst in der Anwendung zur Illustration gedruckter Bücher. Das Kabinet besitzt eine reichhaltige, aus ungefähr 2000 Bänden bestehende Sammlung solcher mit Holzchnitten illustrierter Werke des XV. und XVI. Jahrhunderts, deutschen, nieder-

ländischen italienischen, französischen und spanischen Ursprungs. Aus dem XV. Jahrhundert: der „Ackersmann aus Böhmen“, gedruckt von Albert Pfister in Bamberg um 1462, eines der ersten mit Holzschnitten gezierten Bücher; „Breydenbach, Reise nach Jerusalem“, Mainz 1468; „Der Schatzbehalter“ mit Holzschnitten von Michael Wolgemut, Nürnberg 1491, etc.

Seine Blüte erreichte der Holzschnitt in Deutschland durch Albrecht Dürer („Apocalypse“, „Leben der Maria“, sog. „kleine“ und „grofse Passion“, seine anderen Kunstbücher und Einzelblätter), Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair, Hans Schäufelein („Theuerdank“ [erzählt von den Thaten Kaiser Maximilians I.], Exemplar auf Pergament), Lucas Cranach, Hans Holbein (Totentanz, Bilderbibel). Weiterhin Jost Amman (zahlreiche Illustrationsbücher: Buch der Handwerke, Jagdbuch etc.), Tobias Stimmer: Bilderbibel etc.

In Italien fand der Holzschnitt im allgemeinen zwar nicht die Verbreitung wie in Deutschland, wurde jedoch teilweise, namentlich unter dem Einflufs der Kunstschulen von Venedig und auch in Florenz, zu bedeutender Vollkommenheit gebracht; Grofse Ansicht von Florenz aus der Zeit um 1490. Das erste in Italien erschienene mit Holzschnitten illustrierte Buch: Valturius de re militari, Verona 1472. Hypnerotomachia Poliphili (Colonna), Venedig 1499, mit sehr vortrefflichen Holzschnitten. In Venedig und Verona waren in den Zeiten um 1500 Holzschneider thätig, welche volkstümlichee Holzschnitte mit Darstellungen von Madonnen und anderen religiösen Gegenständen, zuweilen mit bemerkenswerter Künstlerschaft, fertigten. Das Kabinet besitzt eine Serie solcher Blätter, von denen sich sonst nur spärliche Beispiele erhalten haben. Jacopo de' Barbari, Ansicht von Venedig 1500 in sechs Grofsfolioblättern. Späterhin entwickeln namentlich die unter dem Einflufs Tizians stehenden Meister eine eigenartige, breite, malerische Behandlung des Holzschnitts zu virtuoser Vollkommenheit. Ugo da Carpi, Giuseppe Scolari, Nicolo Vicentino, Nicolo Boldrini. Gleichzeitig wirken bis zum Schlufs des XVI. Jahrh. zahlreiche,

teilweise sehr geschickte, dem Namen nach aber meist unbekannte Illustratoren. — Der französiche Holzschnitt entfaltet sich in eigentümlicher Behandlungsweise in den in Paris und anderwärts von ca. 1490 an zahlreich erscheinenden Andachtsbüchern (Heures); späterhin traten hier als Hauptmeister auf Geofroy Tory in Paris (arb. zw. 1518 u. 1532), Jean Cousin (1501—1560), Bernhard Salomon, gen. Petit Bernard, ein Nachahmer Holbeins, in Lyon (Bibelbilder, Geschichte Mosis etc.). — In den Niederlanden: eine Reihe von unbekannten, meist für die Bücher-Illustration arbeitenden Künstlern; fetner Lucas van Leyden, seine Schule. (Chronik von Flandern, Leyden 1517), Peeter Coek van Aelst (die Sitten der Türken). Christoph van Sichem; die von P. P. Rubens beeinflufsten Holzschneider: Christoph Jegher etc. Im XVII. Jahrh. tritt allmählicher Verfall der Holzschneidekunst ein, die im XVIII. Jahrh. eine spärliche Pflege findet und erst am Ende des XVIII. Jahrh. in neuer Weise durch den Engländer Thomas Bewick auflebt.

---

Farbenholzschnitte, sog. „Clair-obscurs", sind durch Aufdrucken zweier oder mehrerer Platten erzeugte Farbendrucke. Das in seinen Grundzügen schon im XV. Jahrhundert in Deutschland und Italien geübte Verfahren wurde durch Hans Burgkmair in Augsburg im Anfang des XVI. Jahrhunderts zu grofser künstlerischer Höhe gebracht („der Tod und der Soldat", Reiterbild Kaiser Maximilians I., Porträt des Hans Fugger mit fünf Farbenplatten gedruckt), weiterhin geübt durch Johann Wechtlin, Hans Baldung Grien († 1545), Lucas Cranach, in Italien durch Ugo da Carpi († 1523) Antonio da Trento (geb. ca. 1508), Andrea Andreani (arb. 1584—1610), Bartolommeo Coriolano (arb. zw. 1630—1647), in den Niederlanden durch Christoph Jegher (ca. 1580—1670). Im XVIII. Jahrhundert durch Johann Bapt. Jackson (geb. 1701) und Antonio Maria Zanetti (ca. 1680—1757).

### 2. Der Kupferstich und seine verschiedenen Arten.

Die Technik der Kupferstecherei besteht im wesentlichen darin, dafs die Zeichnung, deren Vervielfältigung beabsichtigt ist, in eine ebene polierte Metall- (Kupfer-) Platte so eingegraben wird, dafs alle Striche (und Stellen), welche in der Vervielfältigung schwarz erscheinen sollen, in der Platte vertieft sind. In diese vertieften Stellen wird ölige Farbe (Druckerschwärze) eingerieben, die überflüssige Farbe von der Fläche abgewischt, das Papier hiernach angefeuchtet auf die Platte gelegt und durch den Druck einer Walze (Kupferdruckpresse) das Anhaften der in den Vertiefungen enthaltenen Schwärze an das Papier bewerkstelligt und so der Abdruck der Platte erzeugt. Nach der Art, in welcher die Zeichnung in die Platte gegraben ist, scheiden sich die Hauptgattungen des Kupferstiches in „Grabstichelarbeit" und in „Radierung". Die erstgenannte Art der Ausführung geschieht mit dem „Grabstichel", einem in eine scharfe Spitze endigenden Instrument, in welchem der Stecher die Linien seiner Zeichnung in die glatt polierte Kupferplatte zieht. Das zu beiden Seiten der vom Grabstichel gemachten Furche aufstehende Metall, der „Grat", wird durch den „Schaber" (ein scharfkantiges stählernes Werkzeug) entfernt. Der „Polierstahl" dient zum Ausgleichen der Rauhigkeiten und Unebenheiten der Platte.

Die „Radierung" besteht wesentlich im Einätzen der Zeichnung in die Platte mittelst Säuren. Im übertragenen Sinn nennt man jeden von einer solchen Platte genommenen Abzug ebenfalls „Radierung".

Beim Radieren wird die Kupferplatte zum Zweck der Herstellung der Zeichnung mit einer für Säuren unangreifbaren Firnisschicht überzogen und diese durch Anrufsen eingeschwärzt. In den so gewonnenen „Ätzgrund" ritzt der Zeichner mit einer Metallnadel feine Linien ein, so dafs an allen Stellen, welche die Nadel überfährt, das Kupfer blofsliegt. Der helle Ton des letzteren hebt sich scharf von dem schwarzen Firnisgrunde ab und gewährt dem Künstler die Kontrolle über seine Arbeit. Nach vollendeter Zeichnung

wird die Platte der Wirkung des „Ätzwassers“ (früher verdünnte Salpetersäure, jetzt vielfach andere Mittel) ausgesetzt. Indem dasselbe nur diejenigen Stellen der Platte angreift, an welchen das Kupfer freiliegt, ätzt es die Zeichnung in das Metall ein, während alle übrigen Teile der Platte von der Säure nicht angegriffen werden. Ist nach genügender Ätzung die Platte gereinigt und der Firnis entfernt, so hat man die druckfertige Kupferplatte, von welcher nun mittelst der Kupferdruckpresse Abzüge genommen werden können. Sache der Übung und Geschicklichkeit des Radierers ist es, die rechte Zeitdauer für die Einwirkung der Säuren auf die Metallplatte zu finden, diese weder zu „verätzen“ noch zu schwach zu ätzen.

Sowohl der Stecher wie der Radierer bedienen sich vielfach der sogen. „Kalten Nadel“, Schneidenadel, einer starken Stahlnadel mit scharfer Spitze, um feine Linien in das Kupfer zu reifsen. Beim Radieren dient sie namentlich, um auf der geätzten Platte Halbschatten und zarte Übergänge zu vermitteln. Den beim Arbeiten mit der kalten Nadel entstehenden Grat lassen viele Künstler häufig ganz oder teilweise stehen. Die an diesen Rauhigkeiten anhaftende Schwärze giebt im Abdruck malerisch getönte und oft sehr wirkungsvolle Effekte.

Von dem leichter durch Ätzmittel angreifbaren Eisen, das man zuerst zum Radieren benutzte, scheint man erst später zum schwieriger zu behandelnden Kupfer übergegangen zu sein.

Nach der Art der Strichbildung und Ausführung unterscheidet man die verschiedenen „Manieren“ der Kupferstecherei, die sich vornehmlich unter dem Einflusse der gleichzeitigen Richtungen der Malerei und entsprechend der allgemeinen Gestaltung der Kunst ausgebildet haben. Seit dem Ende des XVI. Jahrh. wurde häufig die Grabstichelarbeit mit der Radierung verbunden (gemischte Manier).

Bereits im XV. und XVI., besonders aber im XVII. und XVIII. Jahrh. pflegten die Stecher und Radierer an der schon fertigen Platte und während die Abdrücke gezogen wurden, mancherlei Veränderung anzubringen, entweder aus rein

künstlerischer Absicht, um die Wirkung des Stiches zu verstärken, oder um dem durch die Abnutzung hervorgerufenen Schwächerwerden des Stiches entgegenzuwirken (Aufstechen, Retouche, Retouchieren). Durch diese Veränderungen kennzeichnen sich die verschiedenen Gattungen der Abdrücke (Plattenzustände, Etats), von denen die früheren vor den späteren zumeist den Vorzug verdienen, weil in ihnen die ursprünglichere und frischere Ausführung des Künstlers erkennbar ist.

Abzüge von der Platte vor Vollendung des Stiches nennt man Probedrucke. Solche machen die Stecher, um die Wirkung ihrer Arbeit während des Fortschreitens derselben genauer beurteilen zu können. Aufserdem werden häufig Abdrücke von der Platte genommen, bevor die Namens- und Gegenstandsbezeichnungen darauf eingestochen sind: „Abdrücke vor der Schrift".

**Deutsche Schule.** Die Kupferstechkunst ist wahrscheinlich vor Mitte des XV. Jahrh. und zuerst in Deutschland aufgekommen. Das Gravieren von Ornamenten und Figuren war bei den Goldschmieden von jeher in Übung, und so sind denn auch die Kupferstecher der frühen Epochen, so viel wie wir wissen, sehr häufig Goldschmiede gewesen. Erst weiterhin wurde das Stechen eine Sache der Maler und professionsmäfsigen Kupferstecher. Das Kabinet besitzt eine Reihe von Blättern, welche aus der frühesten Epoche der Stechkunst stammen, darunter das einzige bekannte Exemplar der ältesten datierten Kupferstiche, nämlich sieben Blätter einer Passionsfolge, von denen die „Geifselung Christi" mit der Jahreszahl 1446 bezeichnet ist. Diese wenngleich noch unbehilflich, doch nicht roh ausgeführten Stiche beweisen, dafs die Kupferstechkunst schon vor der Mitte des XV. Jahrhunderts in Deutschland geübt wurde. Die ihrem wahren Namen nach unbekannten Künstler, welche die Kupferstechkunst zuerst ausübten, werden gewöhnlich nach äufseren Merkmalen ikrer Werke oder nach den darauf befindlichen Monogrammen bezeichnet: die ziemlich roh ausgeführten Stiche des „Meisters von 1464". Von dem ersten bedeutenden Stecher in Deutschland, welchem dieser Kunstzweig hauptsächlich seine Entfaltung verdankt, vom „Meister E. S.

mit der Jahreszahl 1466", enthält die Sammlung ein reiches Werk, darin sein berühmtestes Blatt, die sog. Madonna von Einsiedeln". Fast vollständig und vortrefflich ist das Werk Martin Schongauers († 1488), des gröfsten deutschen Meisters dieser Kunstgattung, der im XV. Jahrh. wirkte, und reichhaltig die Arbeiten der an beide Genannte sich anschliefsenden Stecherschulen in Deutschland und in den Niederlanden (Israel von Meckenem, † 1503, der Meister von Zwolle, Barthel Schön, Franz von Bocholt, Meister B. M. etc.) Durch Albrecht Dürer (1471 bis 1528) wurde der Kupferstich zur vollendeten künstlerischen Ausbildung gebracht, — seine Schöpfungen bilden die Grundlage für die ganze weitere Gestaltung dieses Kunstzweiges. In ähnlicher Weise wirkte er auch als Zeichner für den Holzschnitt. Das Kabinet besitzt das nahezu vollständige Werk des Meisters, fast durchgehend in sehr guten Abdrücken der Kupferstiche sowohl als der Holzschnitte. Neben und nach ihm wirken Hans Baldung Grien († 1545) und Lucas Cranach der Ältere (1472—1553) als Stecher, vorwiegend aber als Zeichner für den Holzschnitt, und die teils unter Dürerschem, teils unter italienischem Einflusse stehende Gruppe der sog. „Deutschen Kleinmeister", Künstler, die sehr ausgeführte Stiche von meistens kleinen Dimensionen lieferten: Albrecht Altdorfer (vor 1480—1538), die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham (1500—1550, 1502—1540), Georg Pencz (1500—1550), Jacob Binck († ca. 1568), Heinrich Aldegrever (ca. 1502 bis nach 1555). Die schon durch Albrecht Dürer gepflegte Radierung findet durch die Familie der Hopfer (Lambert, Daniel, Hieronymus) in Augsburg, weiterhin durch Hans Sebald Lautensack (arbeitete zwischen 1544 und 1563) und Augustin Hirschvogel (1506—1560) besondere Pflege. An sie schliefsen sich ferner die als Radierer, Stecher und Formschnittzeichner thätigen Virgil Solis (1514—1562), Mathias Zündt (arbeitete 1553—1571), Jost Amman (1539—1591), Lorenz Strauch, Wendelin Ditterlin (1550—1599) etc. und eine Menge nur ihren Monogrammen nach zu benennender Künster an.

In der eigentlichen Grabstichelarbeit wird gegen Ende des XVI. Jahrh. eine breitere und weniger ins einzelne ausführende Behandlung üblich. Die Stecherfamilie der Sadeler (Raphael 1555—1616, Egidius 1570—1629). Die Radierer Adam Elsheimer 1578—1620), Jonas Umbach (1624—?) Wenzel Hollar 1607—1677), von dem das nahezu vollständige Werk vorhanden ist. Die Familie der Merian, welche zahlreiche Ansichten und Landschaften radierten (Matthäus, Matthäus d. Jüngere etc. [1593—1661, 1621—1687]). Im XVII. Jahrhundert arbeitete eine Gruppe sehr fruchtbarer, mehr oder minder geschickter Stecher, welche zumeist Bildnisse fertigten, in Augsburg Lukas und Bartholomäus Kilian [1579—1636, 1630—1695]). Der um die Mitte des Jahrhunderts hauptsächlich in Stockholm thätige Jeremias Falck.

Im späteren Verlauf des XVI., mehr noch im XVII. und XVIII. Jahrh., erfuhren die künstlerischen Mittel der Kupferstecherei insofern eine Bereicherung, als neue Bearbeitungsarten der Platte und neue Kombinationsarten der schon früher geübten Behandlungsweisen aufkamen. So die Verbindung der Grabstichelarbeit mit der Ätzung (Radierung), aus welcher die verschiedenen Gattungen der sogen. „gemischten Manieren" hervorgingen.

Ludwig von Siegen (1600 — ca. 1680) erfand die sog. „Schabkunst" (Schwarzkunst), das Verfahren, eine rauh gemachte Kupferplatte durch Herausschaben der Lichter, schwächeres Herausschaben der helleren Stellen und Stehenlassen der dunklen Partieen zum Druck geeignet zu machen. Prinz Ruprecht von der Pfalz (1619—1682). Die Weise fand weiterhin in den Niederlanden und besonders in England künstlerische Pflege. Abraham Blooteling (1634 — nach 1685), Nicolaas Verkolje († 1746), John Smith (ca. 1655—ca. 1723) u. a.

Im XVIII. Jahrh. wurde die Stechkunst in Deutschland durch eine Anzahl hervorragender Meister gepflegt, welche sowohl die eigentliche Stecherei, als auch die Radierung mit grofser Vollkommenheit ausübten. Das Kabinet besitzt sehr reichhaltige Werke des Stechers und Radierers Georg

Friedrich Schmidt (1712—1775), des Stechers Johann Georg Wille (1715—1808), des Radierers C. W. E. Dietrich 1712—1774), ferner von Daniel Chodowiecki (1726—1801), Jakob Matth. Schmuzer (1733—1811), Johann Friedrich Bause (1738—1814). Hieran schliessen sich die Werke der deutschen Stecher und Radierer des XIX. Jahrh. Friedrich Müller (1782—1816), Joh. Christ. Erhard (1795—1822), Joh. Adam Klein 1792—1875) etc.

**Niederländische Schule.** Die Kupferstechkunst in den Niederlanden sondert sich in ihren Anfängen nicht genau von der deutschen Schule. Die Künstler, welche daselbst bis zum Beginn des XVI. Jahrhunderts wirkten, sind ihren wahren Namen nach fast durchweg unbekannt. Der Meister von Zwolle, Alart du Hameel, der sogen. „Amsterdamer Meister von 1480"; die niederländischen Monogrammisten.

Lucas Jacobsz, gen. Lucas van Leyden (1494—1533), ausgezeichnet durch reiche Erfindung, charakteristische Zeichnung und aufserordentliche Feinheit und Meisterschaft in der Handhabung des Grabstichels (das fast vollständige Werk). Dirk van Star (arb. um 1520—1550) und die übrigen der Richtung des Mabuse und van Orley angehörenden Stecher, wie der Meister mit dem Krebs etc. Lambert Suavius (1544—1572). Die Stecherfamilie der Wierix (Antonius, Hieronymus und Johannes, arbeiteten gegen Ende des XVI. Jahrhunderts), hervorragend durch zarte und glänzende Weise, besonders in den zahlreichen von ihnen gefertigten Bildnissen. Hendrik Goltzius 1558—1617), der Begründer der modernen, auf breiten und malerischen Effekt zielenden Behandlung des Kupferstichs, reichhaltig vertreten, ebenso seine Schüler und Nachfolger, wie Jan Muller (arb. 1589—1625), Jakob Matham (1571—1631). Die sich um P. P. Rubens gruppierende und von ihm beeinflufste Stecherschule: Lucas Vorsterman der Ältere (ca. 1595 bis 1667), Schelte a Bolswert (ca. 1586—1659), Paulus Pontius, ausgezeichnet als Stecher grofsräumiger Darstellungen (1603 bis 1658). Der in einer eigentümlich verschmelzenden Vortragsweise arbeitende, vorwiegend als Bildnisstecher thätige

Jonas Suyderhoef (ca. 1610 bis ca. 1669). Cornelius Visscher († ca. 1658). Antonius van Dyk (1599—1641) bedeutend auch durch seine eigenhändigen Bildnisradierungen. (Die nach ihm von den hervorragendsten niederländischen Künstlern gestochene grofse Sammlung von Bildnissen zeitgenössischer Persönlichkeiten, bekannt unter dem Namen „Ikonographie“ des van Dyk). Willem Jacobsz Delff (1580—1638), Bildnisstecher.

Einen grofsartigen Aufschwung nahm im XVII. Jahrhundert die Radierkunst in den Niederlanden. Die Mehrzahl der niederländischen Maler jener Epoche hat gelegentlich Figurenkompositionen eigener Erfindung oder Landschaften radiert, und bei vielen machen die Radierungen einen Hauptteil ihrer gesamten künstlerischen Thätigkeit aus. David Teniers d. Ä. und d. J. (1582—1649, 1610—1690), Cornelis Schut (1510—1655), Lucas van Uden (1595—1662), Esajas van de Velde (ca. 1590 bis ca. 1652). Der Hauptmeister ist hier Rembrandt van Rijn (1607—1669), unübertroffen in der Freiheit und Kraft der Behandlung und der von ihm zur höchsten Vollendung gebrachten malerischen Wirkung der Radierung. Sein Werk, das figürliche Komposition, Bildnisse und Landschaften umfafst, ist in grofser Reichhaltigkeit vertreten, die meisten Blätter in verschiedenen Abdrucksgattungen, welche bei ihm von besonderer Bedeutung sind. Von dem Blatte „Christus heilt die Kranken“, dem sogen. „Hundert-Guldenblatt“ ein Abdruck des I. Zustandes. Die Schüler und Nachahmer des Rembrandt; Jan Livens (1607 bis nach 1672), Jan J. van Vliet (thätig um 1631—1635), Ferdinand Bol (1611—1681); Hercules Seghers († um 1650) fertigte Radierungen, mit welchen er durch das gleichzeitige Auftragen mehrerer Farben auf dieselbe Platte die Wirkung von Gemälden zu erreichen strebte. Adriaan van Ostade (1610—1685) ausgezeichnet durch die lebendige Charakteristik seiner Kompositionen. Cornelis Bega (1620 bis 1664). Die grofse Gruppe der niederländischen Radierer von landschaftlichen und Tier-Darstellungen: Jan Both (ca. 1610 bis nach 1650) Regimius Zeeman (ca. 1612 bis nach 1660), Antonis Waterloo (1618—1662), Herman

Swanevelt (ca. 1610 bis ca. 1690), Nicolaas Berchem (1620—1683), Allart van Everdingen (1621—1675) sehr vollständig. Paulus Potter (1625—1654), Karel Dujardin ca. 1625—1678), Jacob van Ruisdael (ca. 1635—1682). Aus der Gruppe der niederländischen Künstler vom Ausgang der Blüteepoche sind als Radierer zu erwähnen: Romeijn de Hooghe (1638—1708), Jan Luiken (1649—1712), Cornelis Dusart (1665—1794). — Das XVIII. Jahrhundert hat in den Niederlanden nur wenige bedeutendere Künstler des Kupferstiches hervorgebracht: Nicolaas Verkolje (1673—1746), Pieter van Gunst (1667—1724), Jacob Houbraken (1698 bis 1780), Cornelis Ploos van Amstel (1726—1798).

**Italienische Schule.** Einer älteren, gegenwärtig aufgegebenen Meinung zufolge sollte die Kupferstechkunst um die Mitte des XV. Jahrhunderts von dem Florentiner Goldschmied Maso (Thomas) Finiguerra erfunden worden sein. Sicher ist nur, dafs das Kupferstechen daselbst schon verhältnismäfsig früh, zumeist von Goldschmieden, ausgeübt wurde. In der Art ihrer Ausführung haben die ältesten italienischen Kupferstiche viel Ähnlichkeit mit den primitiven deutschen Blättern und es ist zu vermuten, dafs die Stechkunst den Italienern von Deutschland überkommen ist. Im allgemeinen wurde in Italien die Kupferstechkunst im XV. und XVI. Jahrhundert in einer weniger umfassenden Weise seitens der Maler gepflegt als dies in Deutschland der Fall war, und die Stecher dieser Epochen reproduzieren häufiger die Kompositionen anderer Meister als eigene Erfindungen.

In Florenz und in den oberitalischen Kunststätten fand die Stechkunst zunächst besondere Pflege. Das Kabinet besitzt eine Reihe von Stichen dieser Schulen des XV. Jahrhunderts; darunter ein weibliches Bildnis, von florentinischem Stilcharakter etwa um 1450, besonders bemerkenswert wegen der vollendeten Meisterschaft der Zeichnung bei noch sehr einfacher Behandlung, einer der frühesten und merkwürdigsten italienischen Stiche: ferner Blätter anderer unbekannter Künstler, die dem Baccio Baldini zugeschriebenen Stiche, welche als Illustrationen zu einer in Florenz 1481 erschienenen Ausgabe von Dantes Göttlicher Komödie dienten, ferner mehrere

dem Sandro Boticelli (1446—1510), dem Donato Bramante da Urbino (1444—1514), und dem Lorenzo Costa (1460—1535) zugeschriebene Blätter. Antonio del Pollaiuolo (1429—1498); die Stiche des zumeist nach Filippino Lippi arbeitenden Florentiner Goldschmieds Robetta. In Oberitalien wurde die Stechkunst gegen Ende des XV. Jahrhunderts in sehr bedeutendem Umfange betrieben. Der Hauptmeister ist hier der in einem grofsartigen, freien und wirkungsreichen mehr malenden als kupferstecherischen Stil arbeitende Andrea Mantegna (1431—1506), dessen Werk beinahe vollständig vorhanden ist. Seine Schüler und Nachahmer Girolamo Mocetto, Giovan Antonio da Brescia. — Nicoletto da Modena, Benedetto Montagna, Martino da Udine, genannt Pellegrino da San Daniele. Der in Venedig thätige deutsche Künstler Jacob Walch (dort Jacopo de' Barbari genannt, † vor 1516); Giulio und Domenico Campagnola (zu Anfang des XVI. Jahrhunderts).

Eine besondere Gattung bilden unter den Werken der älteren italienischen Stechkunst die sog. Niellen. Niellen nennt man gestochene Silberplättchen, welche zur Verzierung von Goldschmiedarbeiten etc. bestimmt und in der Art verwendet wurden, dafs man die Gravierung mit einer eingebrannten schwarzen Masse ausfüllte. Vor dem Ausfüllen und dem Einbrennen der Masse pflegten die Goldschmiede seit dem XV. Jahrhundert die gravierten Plättchen ganz in der Art der Kupferstiche auf Papier abzudrucken. Solche Abdrücke nennt man ebenfalls Niellen. Nach Vasari soll Maso Finiguerra am 1458 als der erste die Plättchen abgedruckt haben und damit Erfinder der Kupferstech- und druckkunst geworden sein. Das Kabinet besitzt ein dem Maso Finiguerra zugeschriebenes Niello, Niellen des wahrscheinlich Florentiner Goldschmieds Peregrino, Niellen unbekannter italienischer Meister vom Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts. Niellierte Silberplatten vom Anfang des XVI. Jahrhunderts, zur Ausschmückung eines Bucheinbandes verwendet.

Marcantonio Raimondi (arb. 1505 bis nach 1527), Schüler des Bologneser Malers und Goldschmieds Francesco

Francia, gelangte durch den Einflufs und das Studium Dürerscher Weise zu bedeutender selbständiger Entwicklung und wurde der Begründer einer grofsen und fruchtbaren Stecherschule. Seine zahlreichen Blätter und die Blätter seiner Schüler sind fast durchweg nach Zeichnungen und Entwürfen der grofsen gleichzeitigen italienischen Maler ausgeführt, nach Francia, Michelangelo und hauptsächlich nach Raphael. Das Kabinet besitzt ein reichhaltiges Werk dieses Meisters. Seine vornehmsten Schüler: Marco da Ravenna, Benedetto Verino der „Meister mit dem Würfel". — In den späteren Generationen der Marc-Anton'schen Schule wird die Behandlung weniger ausführlich und oft flüchtig: Agostino di Musi Veneziano, Enea Vico (arb. zwischen 1541 und 1560), Giulio Bonasone (arb. zwischen 1531—1574), Nicolaus Beatrizet (ca. 1515 bis ca. 1565). — Hingegen hält die Mantuaner Stecherschule: Giorgio Ghisi (1520—1782), Adamo Sculptor (arb. 1566—1577) und einzelne Künstler wie Martino Rota (arb. zwischen 1558—1586) vorwiegend noch an der strengeren Weise der früheren Epoche fest.

Für die Gestaltung der Grabstichelarbeit in dem späteren Verlauf des XVI. Jahrhunderts wurde der Einflufs des in Rom arbeitenden, eine breite und malerische Vortragsweise dort einbürgernden Niederländers Cornelis Cort (1536—1578) entscheidend. Weiterhin Agostino Carracci (1557—1602), der vorzüglichste Stecher Italiens in dieser Epoche, reichhaltig vertreten. Cherubino Alberti (1552—1615), Francesco Villamena (1566—1626). Neben den Genannten namentlich in Rom und Venedig Kupferstecherwerkstätten, die eine reiche Thätigkeit entfalten, wie die der Lafreri, Rossi etc. Die spätere Zeit des XVI. und des XVII. Jahrhunderts bringt in Italien eine vielgestaltige Gruppe selbsterfindender Malerradierer hervor, welche auf der von Francesco Mazzuoli il Parmigianino (ca. 1504—1540) eröffneten Bahn weiterschreiten, darunter: Giovanni Battista Franco, gen. Semoleo († 1561), Stefano della Bella (1610—1664), Guido Reni (1575—1642), Simone Cantarini (1612—1648). Antonio Tempesta (1555—1630), Andrea Camassei

(1602—1648), Salvator Rosa (1615—1673), Caspar Poussin 1613—1675), Paolo Farinato (ca. 1524—1606).

Von den Radierern des XVIII. Jahrhundert: Antonio Canal (1697—1768) und Bernardo Bellotto (1724—1789). — Die Werke der in den verschiedenen im XVIII. Jahrhundert neu aufkommenden Manieren arbeitenden Stecher und Radierer: Marco Pitteri (1703—1786), Domenico Cunego (1727—1794), Francesco Bartolozzi (1730—1813), Francesco Piranesi (1756—1810).

Im Laufe des XVIII. Jahrhunderts erhielt der Kupferstich in Italien einen neuen Aufschwung durch die Einführung der teilweise von den Franzosen überkommenen glänzenden Behandlungsweise des Grabstichels, der sich vorzugsweise die Künstler zuwendeten, welche die Werke der Malerei der klassischen Epochen reproduzierten. Giovanni Volpato (1738—1803), Raphael Morghen (1758—1833), Giovanni Folo (1764—1836), Guiseppi Longhi (1766—1831), Mauro Gandolfi (1774—1834), Pietro Anderloni (1784—1849) Paolo Toschi (1788—1854).

**Französische Schule.** Die Kupferstecherei wurde in Frankreich im Anfang des XVI. Jahrh. durch Künstler betrieben, welche teilweise unter italienischem, teilweise unter deutschem und niederländischem Einflufs stehen, sich jedoch durch eigenartige Charakteristik in der Vermischung der verschiedenen Kunstweisen kenntlich machen. Jean Duvet (1485 bis nach 1556), Etienne Delaune (1519—1583). Eine Gruppe Lyoner Stecher wie Jacques Gauvin (Jean Gourmont) etc. Die Stecher und Radierer der sog. „Schule von Fontainebleau“ (Gruppe der Künstler, welche unter Franz I. mit Rosso Rossi und Francesco Primaticcio nach Frankreich berufen wurden): Léonard Thiry, Geoffroy Dumonstier, Antonio Fantuzzi da Trento, Domenico del Barbiere (arbeiteten alle um 1540 ff.). René Boyvin (ca. 1530—1598), Pierre Woeiriot (geb. 1532), Jacques Androuet du Cerceau (ca. 1510 bis ca. 1585). — Thomas de Leu (ca. 1560 bis ca. 1612), Léonard Gaultier (1561 bis ca. 1630), Etienne Dupérac (ca. 1560—1601). Jacques Bellange (1594—1638), Jacques Callot (1592—1635) von

origineller Erfindung und geistreicher Behandlung in seinen figurenreichen Volks- und Kriegsszenen. Michel Dorigny (1617—1666). Abraham Bosse (1602—1676).

Unter Ludwig XVIII. entstand in Frankreich eine Generation von Künstlern, welche den Kupferstich zu virtuosester Vollendung brachten und, der Richtung der Zeit entsprechend besonders das Porträt kultivierten. Eingeleitet wird diese neue Richtung durch Claude Mellan (1568—1688); sein sehr reichhaltiges Werk. Jean Pesne (1625—1700), Nicolas de Poilly (1626—1690), endlich die Hauptmeister dieser Schule, Robert Nanteuil (1630—1678) und Antoine Masson (1630—1700), beide ziemlich reichhaltig vertreten, die vorzüglichsten Bildnisstecher der Epoche, ausgezeichnet durch glänzenden Vortrag und die malerische Wirkung ihrer zahlreichen Blätter. Ihnen zunächst stehen der teilweise nach Gemälden von Raphael etc. arbeitende Gérard Edelinck (1640—1707), ferner Nicolas Dorigny (1657—1746) und Pierre-Imbert Drevet (1697—1739). Die Tradition der grofsen Stecherschule hält in Frankreich noch während des XVIII. Jahrhs. an und wirkt befruchtend auf fremde, namentlich auch deutsche Künstler (G. F. Schmidt, Wille etc.), obwohl schon gegen das Ende des XVIII. Jahrh. im Anschlufs an den Charakter der französischen Malerei und zur Reproduktion ihrer Werke (Watteau etc.) eine mehr leichte und weniger strenge Behandlungsart sich geltend macht. Nicolas de Larmessin d. J. (ca. 1683—1755), Jean Daullé (1709—1763), Jacques Phil. Le Bas (1707—1783), Jacques Aliamet (1726—1788), Jacques Beauvarlet (1732—1797).

Die Radierung wird sowohl seitens der selbst erfindenden Maler als auch als Reproduktion in Frankreich im XVII. und XVIII. Jahrh. von namhaften Meistern vertreten. Claude Gellée de Lorrain [Claude Lorrain] (ca. 1600—1682), Sébastien Le Clerc (1637—1714), Jean Morin († ca. 1666) Charles Lebrun (1619—1690), Gérard Audran (1640 bis 1703), Antoine Watteau (1684—1721), Augustin de Saint-Aubin (1736—1807), Jean Jacques de Boissieu (1736 bis 1810), Nicolas Tanché (geb. ca. 1740), Jean-Mich. Moreau (1741—1814). Auch in der späteren Zeit des

XVIII. Jahrh. bis in das XIX. hinein hielt sich die Stechkunst in Frankreich auf bedeutender Höhe. Pierre Alexandre Tardieu (1756—1844), Jean Guill. Bervic (1756—1822), A. C. L. Boucher-Desnoyers (1779—1857), L. P. Henriquel-Dupont (geb. 1797).

Das Verfahren, farbige Drucke von ein und derselben Platte zu erzeugen, wurde in Frankreich durch den 1667 zu Frankfurt a. M. geborenen Jacob Christoph Le Blon zuerst betrieben und fand daselbst (Gautier d'Agoty d. Ä. und d. J. 1717—1786, 1745—1784: François Janinet 1752 bis 1813 etc.) sowie in Deutschland (Chr. Sintzenich [1752 bis 1812] etc.) und England (Bartollozzi [1730—1813] etc.) mehrfach Nachfolge.

**Englische Schule.** Die Kupferstechkunst entwickelt sich in England anfangs vornehmlich durch und unter dem Einflufs der fremden, namentlich deutschen daselbst arbeitenden Künstler, wie Franz und Remigius Hogenberg, Wenzel Hollor u. A. Im XVII. Jahrh. ist John Paine († 1647), ein Schüler des Niederländers Simon de Passe, thätig (Bildnisse und Vignetten); weiterhin William Faithorne d. Ä. (ca. 1620—1691), Schüler und geschickter Nachahmer von Robert Nanteuil. — Erst das XVIII. Jahrh. bringt eine selbständigere und reichere Gestaltung der Stechkunst hervor. Der selbsterfindende Maler und Stecher William Hogarth (1697 bis 1764), mehr durch die charakteristischen Sittenschilderungen in seinen Darstellungen als durch eigentlich künstlerisches Verdienst bedeutend. Die Grabsticheltechnik findet in François Vivares (1709—1780), Robert Strange (1721 bis 1792) und William Woollett (1735—1785) hervorragende Vertreter. Ganz besonders wird, entsprechend der in zarten Übergängen modellierenden Vortragsweise, welche in der englischen Malerei üblich war, daselbst die Schabkunst gepflegt. John Smith d. Ä. (1654—1719); James Mac Ardell (ca. 1710—1765), John Dixon († ca. 1780). Richard Earlom (1728—1822) ist durch die Feinheit der Ausführung und die zarte aber doch energische Haltung, welche er seinen zahlreichen Blättern giebt, der hervorragendse Meister dieser Gattung überhaupt. An ihn schliefsen sich eine Menge

Künstler an, welche neben der Reproduktion von Gemälden älterer Meister besonders den Bildnisstich pflegen und die Schabmanier zu einer beachtenswerten Höhe der Ausbildung bringen. Rich. Houston (1728—1775), William Pether (1731—1795), Inigo Spilsbury (ca. 1730—1795), Robert Dunkarton (ca. 1774 — ca. 1790), James Watson († zu Ende des XVIII. Jahrh.) u. A.

In Spanien wurde die Radierung von den Malern der grofsen Kunstepoche nur gelegentlich und fast nie in bedeutenderem Umfang geübt. Theod. Phil. Liagno (1556 bis 1625), Vincenzo Carducho († 1638), Jusepe de Ribera, gen. Spagnoletto (1588—1656) ausgezeichnet durch freie und geistreiche Behandlung der Radierung. D. Francisco Goya (1746—1828).

An die Kupferstichsammlung schliefst sich eine Sammlung von mit Kupferstichen und Radierungen illustrierten Werken des XVI.—XVII. Jahrh. an; ferner Werke mit Abbildungen von Gemälden aus öffentlichen und privaten Galerieen, sog. Galeriewerke. Das Kabinet besitzt dieselben in ziemlicher Reichhaltigkeit.

Mit der Kupferstich-Sammlung sind als Unterabteilungen verbunden:

a) Die Bildnis-Sammlung, enthaltend (gestochene, in Holz geschnittene etc.) Bildnisse berühmter Persönlichkeiten; Porträtwerke.

b) Die Sammlung von Städteansichten (Topographische Sammlung) aus dem XV.—XIX. Jahrhundert. Berolinensia. Bernhard Schulz, Ansicht von Berlin 1688).

c. Eine Sammlung historischer Flugblätter und Karikaturen.

## B. Zeichnungen alter Meister,

Darunter sind begriffen Studien, Skizzen und Entwürfe von Malern, daneben auch von Achitekten, Bildhauern und Ornamentisten aller Schulen, vornehmlich aus den Epochen, vom XV. bis zum XVIII. Jahrh. Die Zeichnungen der deutschen

Künstler des XIX. Jahrh. werden in der Königl. National-Galerie aufbewahrt.

Die Zeichnungen (Handzeichnungen) dienen, insofern sie nicht schon an sich ein fertiges Werk bilden, den Künstlern sowohl zum Festhalten der unmittelbar nach den natürlichen Gegenständen gemachten Beobachtungen (Naturaufnahmen), oder zum Festhalten und zur probeweisen Zusammensetzung einer beabsichtigten Darstellung, als Entwürfe für die weitere Ausführung. Neben ihrem inneren künstlerischen Wert haben sie eine besondere kunstgeschichtliche Wichtigkeit durch die Einblicke, welche sie in die Art des Schaffens der Meister gewähren. Bevor etwa seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts das Papier allgemeine Verbreitung fand, pflegte man auf Täfelchen von Holz zu zeichnen, denen man eine gleichmäfsige, etwas rauhe Oberfläche gegeben hatte; daneben bediente man sich besonders des Pergaments, dafs auch späterhin seiner Festigkeit und sonstiger Eigenschaften wegen noch häufig in Gebrauch genommen wurde. Die färbenden Stoffe, mit denen die Zeichnungen hergestellt werden, sind entweder trockene oder flüssige, häufig erscheinen beide zugleich angewendet. Die Zeichnungen benennt man gewöhnlich nach dem zu ihrer Herstellung benutzten Material. Die trockenen Stoffe sind vornehmlich: die Kohle, Holzkohle aus dünnen verkohlten Weidenstäbchen, die entweder im ursprünglichen Zustande gebraucht wurde, wobei man durch ein besonderes Verfahren (Fixieren) das Anhaften des so Gezeichneten auf dem Papier bewirkte, oder die man, was namentlich in Deutschland und den Niederlanden üblich war, vor der Verwendung in Leinöl tauchte. Die „Weifse Kreide" bestehend aus Pfeifenerde mit Gummiwasser zu einem Teig angemacht, in vierkantige Stücke geschnitten und dann getrocknet. Die durch Zusatz von Farbstoffen in ähnlicher Weise erzeugten farbigen Crayons dienen zur sog. Pastellmalerei. Die sog. „Schwarze Kreide" kohlenreicher weicher Thonschiefer. Der „Rotstift" oder „Rötel", zumeist roter Thoneisenstein, häufig aber und wohl auch schon in älterer Zeit künstlicher roter Crayon. Der „Metallstift", Stifte von weichem Metall, wie weichem Silber und

Blei, mit denen man auf grundiertem, d. h. mit einer geleimten Kreidemasse überzogenen Material wie Holztäfelchen, Pergament oder Papier zu zeichnen pflegte. Seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts ist der Graphitstift (Bleistift) in Aufnahme gekommen. Die nassen Zeichenstoffe sind organische oder mineralische färbende Substanzen, welche durch Wasser oder andere Mittel (Eigelb, Feigenmilch, Leimwasser, Öl u. s. w.) flüssig gemacht, mittelst der Kielfeder (Gänse-, Schwan-, Pfauen- und Rabenfeder), der Rohrfeder oder des Pinsels aufgetragen werden: „Tinte" (früher Galläpfeltinte, häufig mit Ofenrufs versetzt und dann oft stark vergilbt), „Tusche", chinesische Tusche seit den ältesten Zeiten in Europa bekannt, „Bister" ein Präparat aus Glanzrufs, „Sepia", Saft des Tintenfisches etc. Gehöhte Zeichnungen nennt man Zeichnungen, bei denen die hellen Partieen, (Lichter) durch einen an diesen Stellen aufgetragenen hellen Farbstoff (Weifs, Gold, weifs gehöhte, mit Gold gehöhte Zeichnung) besonders hervorgehoben sind. In Wasserfarben qunt ausgeführte Zeichnungen nennt man Aquarelle und unterscheidet von den letzteren die Malereien in „Deckfarben" (Gouache), womit man gewöhnlich solche Wasserfarben bezeichnet, die wegen des geringen Zusatzes von Gummi den Untergrund weniger durchscheinen lassen (decken).

Von den Zeichnungen, welche das Kupferstich-Kabinet besitzt, sind besonders zu erwähnen:

Aus der **deutschen Schule**: Kölnische Schule um 1450: Gefangennehmung Christi. — Eine reichhaltige und interessante Serie von Zeichnungen unbekannter deutscher Meister der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. — Michel Wohlgemut (1434—1519): Kreuzigung Christi. — Albrecht Dürer (1471 bis 1528): Madonna, Federzeichnung, datiert 1485; drei Landsknechte, Federzeichnung 1489; Landschaft „Die Drahtziehmühle", Malerei in Deckfarben; stehender und knieender Apostel, 2 Bll. von 1508; Simson schlägt die Philister, 1510; Bildnis von Dürers Mutter Barbara, 1514; drei Blätter, Silberstiftzeichnungen aus dem Skizzenbuche der niederländischen Reise, 1521; Bildnis seiner Frau Agnes u. s. w. Im ganzen über 70 Zeichnungen seiner Hand, eine Anzahl ihm zuge-

schriebener Blätter, Zeichnungen seiner Nachahmer. — Hans von Kulmbach († um 1522). — Hans Schäufelein (ca. 1476—1540). — Lucas Cranach (1472—1553): Satyrn und Nymphen, Silberstiftzeichnung. — Hans Baldung Grien, (1476—1545) reichhaltig. — Hans Holbein d. Ä. (ca. 1460 — 1524). Eine Serie von 75 Blättern aus einem Skizzenbuch, meist Bildnisse von Augsburger Persönlichkeiten der Zeit; Enthauptung des h. Paulus. — Hans Holbein der Jüngere (1497—1543); Bildnis eines Engländers; zwei Landsknechte ein Wappenschild haltend. — Albrecht Altdorfer (vor 1480—1538; eine Serie von ausgeführten gehöhten Zeichnungen. — Barthel Beham 1502—1540): Bildnisse in Kohlezeichnung und farbigen Stiften. Hans Sebald Lautensack († 1563): Landschaften in Federzeichnung. — Virgilius Solis (1514—1562): Skizzenbuch mit Federzeichnungen. — Jost Amman (1539—1591). — Christoph Maurer (1558—1614), Entwürfe zu Glasgemälden. — Zeichnungen unbekannter deutscher Meister des XVI. Jahrhunderts. Entwürfe von Glasmalern und Ornamentisten. — Friedrich Brentel (1580—1651); Miniaturen. — Wenzel Hollar (1607—1677). — Balthasar Denner (1685—1747): Bildnisstudien. — Johann Elias Ridinger (1698—1767). — Johann Gottlieb Glume (1711—1778.) — C. W. E. Dietrich (1712—1774). — Georg Friedrich Schmidt (1712—1775): Bildnisse u. A. — Daniel Chodowiecki (1726—1801), reich vertreten. — Salomon Gessner (1730—1788): Landschaft, Gouache. — Philipp Hackert (1737—1807). — Angelika Kaufmann (1741—1807).

**Niederländische Schule.** Hugo van der Goes? (1482): Entwurf zu einem Altarflügel. — Eine Serie von Zeichnungen unbekannter niederländischer Meister des XV. Jahrhunderts, darunter ein höchst vollendetes Bildnis eines Mannes in Pelzrock, Silberstiftz. — Eine Silberstiftz. des sog. Amsterdamer Meisters von 1480. — Dirk van Star (arb. in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts). — Peeter Brueghel der Ältere (Mitte des XVI. Jahrhunderts). — Peeter Brueghel der Jüngere (ca. 1564—1636), Jan Brueghel (1568—1626) und die übrigen Künstler dieser Fa-

milie durch eine grofse Menge von Blättern in vorzüglicher Weise vertreten. — Hans Bol (1534—1593): Kleinmalereien auf Pergament in Deckfarben, Landschaften mit figürlichen Szenen. — Hendrik Goltzius (1558—1617): Bildnisse und allegorische Darstellungen. — Jacob de Gheyn (1565 bis ca. 1616). — Abraham Bloemaert (1565 — ca. 1658): Reichhaltiges Skizzenbuch mit landschaftlichen Aufnahmen. — Pieter Neefs (1570—1651). — Petrus Paulus Rubens (1577—1640) und seine Schule. — Adriaen Brouwer ca. 1605 bis 1638). — David Teniers der Jüngere (1610—1690). — Hendrik van Avercamp (arb. 1610—1640), reichhaltig: „Der Sommer" und „der Winter", Aquarelle. — Adriaan van de Venne (1589—1665). — Jan van Goijen (1596—1556), besonders reichhaltig. — Rembrand van Rijn (1607—1669): eine besonders reichhaltige Serie von Blättern, Bildnis der Frau des Künstlers, Silberstiftzeichnung, „Sitzender Philosoph". Rötelzeichnung. — Die Schüler und Nachahmer Rembrandts, — Aalbert Guijp (1605—1691). — Gerard Ter Borch 1608—1681). — Herman Saft-Leven (1609—1785). — Cornelis Saft-Leven (geb. ca. 1612, † nach 1682). — Adriaan von Ostade 1610—1685. — Das Innere einer Bauernstube u. a. — Antonis Waterloo (ca. 1618 — ca. 1662). — Nicolaas Berchem (1620—1683). — Isack van Ostade (1621 bis 1649). — Allart van Everdingen (ca. 1621—1675): sehr reichhaltige Folge von landschaftlichen Skizzen. — Salomon van Ruijsdael († 1670). — Jacob van Ruisdael (ca. 1625—1682). — Cornelius Visscher (arb. 1647—1658): Bildnis eines Knaben. — Jan van der Meer van Delft (geb. 1632, † vor 1696); Halbfigur eines Mädchens; das Innere eines Hofes. — Willem van de Velde (1633—1707). — Adriaan van de Velde (1634—1672). — Jacob de Wit (1675—1754): Genien, Aquarell.

**Italienische Schule.** Eine Serie von Zeichnungen unbekannter italienischer Meister des XV. Jahrhunderts, daneben derartige Blätter des XIV. Jahrhunderts. — Vittore Pisano, gen. Pisanello, gest. ca. 1454. — Antonio del Pollaiuolo (1429—1498). — Andrea del Verrocchio (1435—1488). — Luca Signorelli (ca. 1441 — 1523): Kopf eines Mannes

Kohle-Zeichnung. — Sandro Botticelli (1446—1510): Illustrationen zur „Göttlichen Komödie“ des Dante. Eine Folge von 84 in höchster Meisterschaft mit Silberstift und Feder auf Pergament entworfener zum Teil sorgfältig ausgeführter Zeichnungen. Jede illustriert je einen Gesang des Gedichts. Auf der Rückseite der Blätter befindet sich der geschriebene Text der G. Komödie. Es ist dies die bedeutendste derartige Bilderserie, die wir aus der Zeit der Kunstblüte der Renaissance kennen. Das ganze ursprünglich in Buchform angelegt, ist jetzt in einzelne Blätter getrennt. — Pietro Vannucci, gen. Perugino (1446—1524), — Domenico Bigordi, gen. Ghirlandaio (1449—1494.) — Ercole Roberti Grandi (gest. um 1513). — Filippino Lippi (ca. 1458—1504): Figurenstudien. — Michel Angelo Buonarrotti (1475—1564): Studienblatt zu einer H. Familie. — Fra Bartolommeo della Porta (1475—1517) — Raffaello Santi (1483—1520): H. Familie und Madonna Federzeichnungen; Studienblatt zur Madonna dell' Impannata, Silberstiftzeichnung. — Nachahmungen nach Raffael und Zeichnungen aus der Schule desselben. — Domenico Campagnola (1482—1559). Domenico Beccafumi (1484—1559). — Gaudenzio Ferrari (1484—1559). — Agostino Busti, gen. Bambaja (gest. um 1550): Blätter aus einem Skizzenbuch. — Tiziano Vecellio (1477—1576): Figurenstudie; der wunderbare Fischzug. — Giorgio Barbarella, gen. Giorgione (geb. vor 1477, † 1511). — Francesco Mazzuoli, gen. il Parmigianino (1503/4—1540), — Paolo Caliari, gen. Veronese (1528—1588). — Die Carracci. — Taddeo Zucchero (1529—1566). — Federigo Zucchero († 1609). — Francesco Barbieri, gen. Guercino da Cento (1590 bis 1666), reichhaltig. — Giovanni Battista Tiepolo (1693 bis 1770). — Pompeo Batoni (1708—1788). — Zeichnungen unbekannter italienischer Meister des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts.

**Französische Schule.** Jacques Callot (1592—1635). — Claude Lorrain (1600—1682). — Gaspard Dughet (Poussin) (1613—1675). — Eustache Le Sueur (1617—1655). — Antoine Watteau (1684—1721). — Nicolas Lancret (1690 bis

1743). — François Boucher (1703—1770. — Hubert-François Gravelot (1699—1773): Entwürfe zu Vignetten u. a. — Charles A. Vanloo (1705—1765). — Jean Jacques de Bouissieu (1736—1810).

**Spanische Schule.** Bartolomé Estéban Murillo (1617/18 bis 1682): Entwurf zu einer Madonna.

## C. Handschriften-Malereien.

An die Sammlung von Zeichnungen schliefst sich eine umfangreiche Sammlung von Handschriften-Malereien, welche fast alle Epochen und Richtungen dieser Kunstgattung von der Frühzeit des Mittelalters bis zum Beginn des XVI. Jahrh. umfafst. (Für die Benutzung dieser Sammlung bestehen besondere Vorschriften.)

Vor der Erfindung der Buchdruckerkunst wurden die Bücher geschrieben, gewöhnlich auf Pergament, seit dem XVI. Jahrh. auch auf Papier. (Handschriften.) Die Handschriften wurden häufig mit Malereien ausgestattet, welche entweder zur Illustration des Textes dienten oder, wie Randleisten und verzierte grofse Anfangsbuchstaben (Initialen), nur ornamentale Bedeutung hatten. Man pflegt diese Malereien „Miniaturen“ zu nennen, von „Minium“, einem roten Farbstoff, dessen sich die „Miniaturmaler“ bedienten.

Die Miniaturmalerei repräsentiert einen wichtigen Zweig der bildenden Kunst, der in gewissen Epochen des Mittelalters und in der Frühzeit der Renaissance in hoher Blüte stand. Mit der Ausbreitung der Buchdruckerkunst hört das Anfertigen der Bücher durch Abschreiben auf und damit erlischt auch bald nach 1500 die eigentliche Miniaturmalerei.

Aus dem Besitz des Kabinets ist unter zahlreichen anderem hervorzuheben: Evangelistarium XI. Jahrh. mit dem Bildnis Kaiser Heinrichs III. — Breviarien und Psalterien, Leben der h. Lucia XII. Jahrh. — Geschichte der h. Benedicta, reich mit Miniaturen ausgestattet, 1312. — Bibel, geschrieben von „Johannes de Ravenna“, zweite Hälfte des XIV. Jahrh. Prachthandschrift mit aufserordentlich zahlreichen Miniaturen. — „Evangelienharmonie“ des Jacobus Gradenigo von Venedig, angefertigt 1399, mit vielen

sehr kleinen, sorgfältig ausgeführten Miniaturen. — Petrarcas „Triumphe" und andere Gedichte mit sehr vortrefflichen Randleisten und Darstellungen der sechs Triumphe, Italienisch um 1450. — „Briefe des h. Hieronymus" mit einer überaus vortrefflichen Miniatur der Venoneser Schule, um 1475. — In Italien im Laufe des XV. Jahrh. gefertigte Handschriften klassischer Autoren mit künstlerischer Ausstattung: „Horaz", für Ferdinand I. von Neapel geschrieben, etc. — Gasparo Visconti: „Romanzo di due amanti" mit reizenden Randzeichnungen der Mailänder Schule um 1475. — „Antiphonarien" und „Cantionalen" (Gesangbücher für den gleichzeitigen Gebrauch des ganzen Singchores, daher in gröfstem Format), ausgeschmückt mit grofsen verzierten Anfangsbuchstaben und Malereien, Italienisch XV. Jahrh. — Grofses Missale (Mefsbuch) 1520 für Cardinal Giulio de' Medici, den späteren Papst Clemens VII. geschrieben mit zahlreichen, sehr vorzüglichen Miniaturen von einem der Mailänder Schule angehörigen Künstler. — Breviarium der Margarete von Simmern, 1482, mit sehr feinen Randzeichnungen. — Eine Anzahl prächtig ausgestatteter Bücher mit figurenreichen Miniaturen der französischen Schule des XIV. und XV. Jahrh. Ritterromane, wie der „Roman de la Rose", „Alexander von Macedonien" etc. — Bücher mit zahlreichen Miniaturen der burgundischen Schule des XV. Jahrh. — Andachtsbücher (Breviarien und Horarien) mit Randleisten und Miniaturen zum Teil von hohem Kunstwert geschmückt, der burgundischen und französischen Schule der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. angehörig, darunter Beispiele der besten Hervorbringungen dieser Art. — Psalterium des Grafen Karl Wolfgang von Oettingen, 1537, mit Malereien von Hans Schäufelein, etc. etc.

Eine umfangreiche Serie von Miniaturmalereien in Einzelblättern, herausgeschnitten aus Büchern des XI. bis XVI. Jahrh. deutschen, italienischen, niederländischen und französischen Ursprungs. — XIV. Jahrh.: Der h. Michael. — XV. Jahrh. Italienisch: Antonio da Monza: Maria und Anna. Schule von Murano: Der h. Georg. — Liberale di Jacomo da Verona (1451 bis nach 1515); Beweinung Christi. — Nieder-

Berlin, Druck von W. Büxenstein.